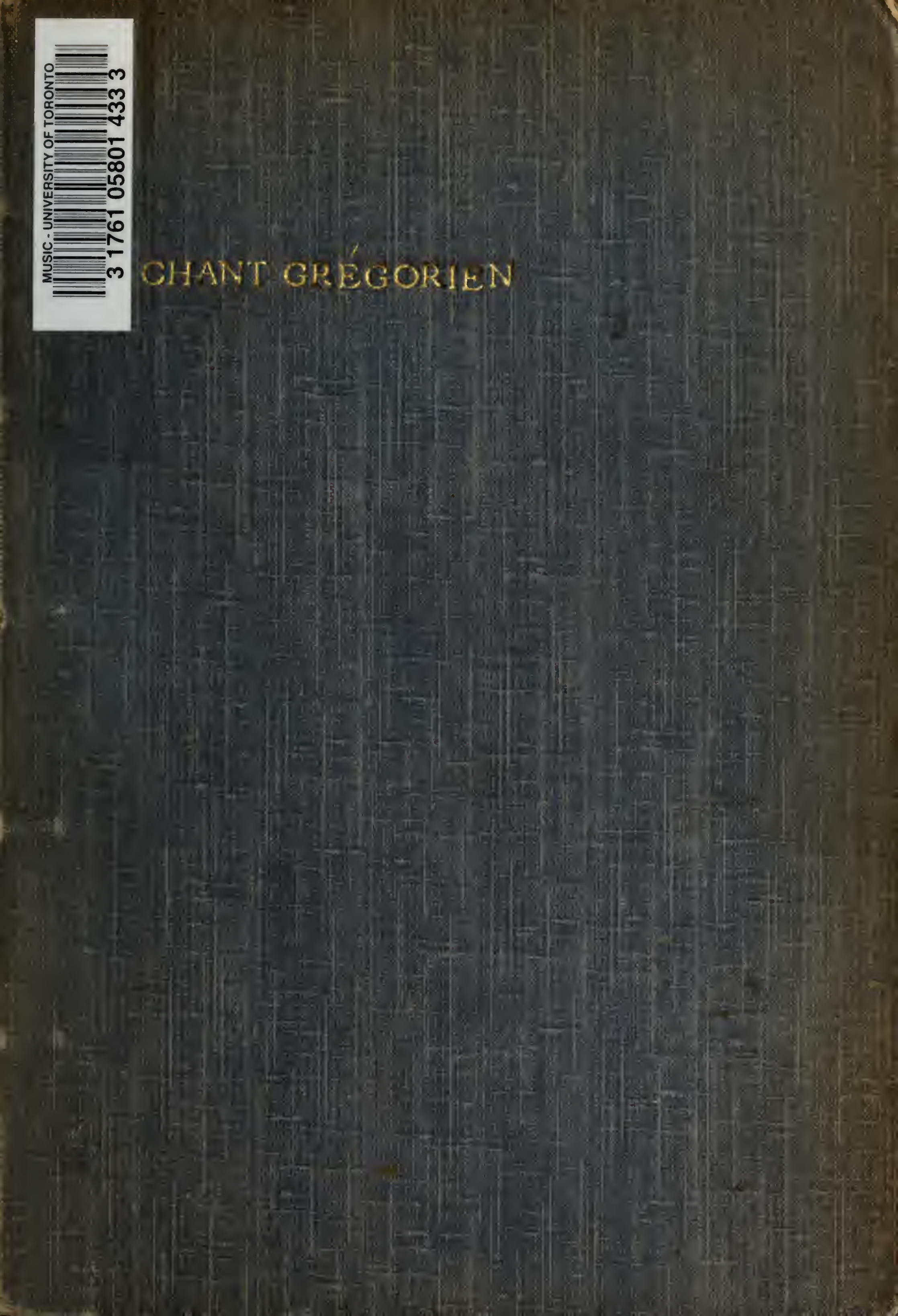
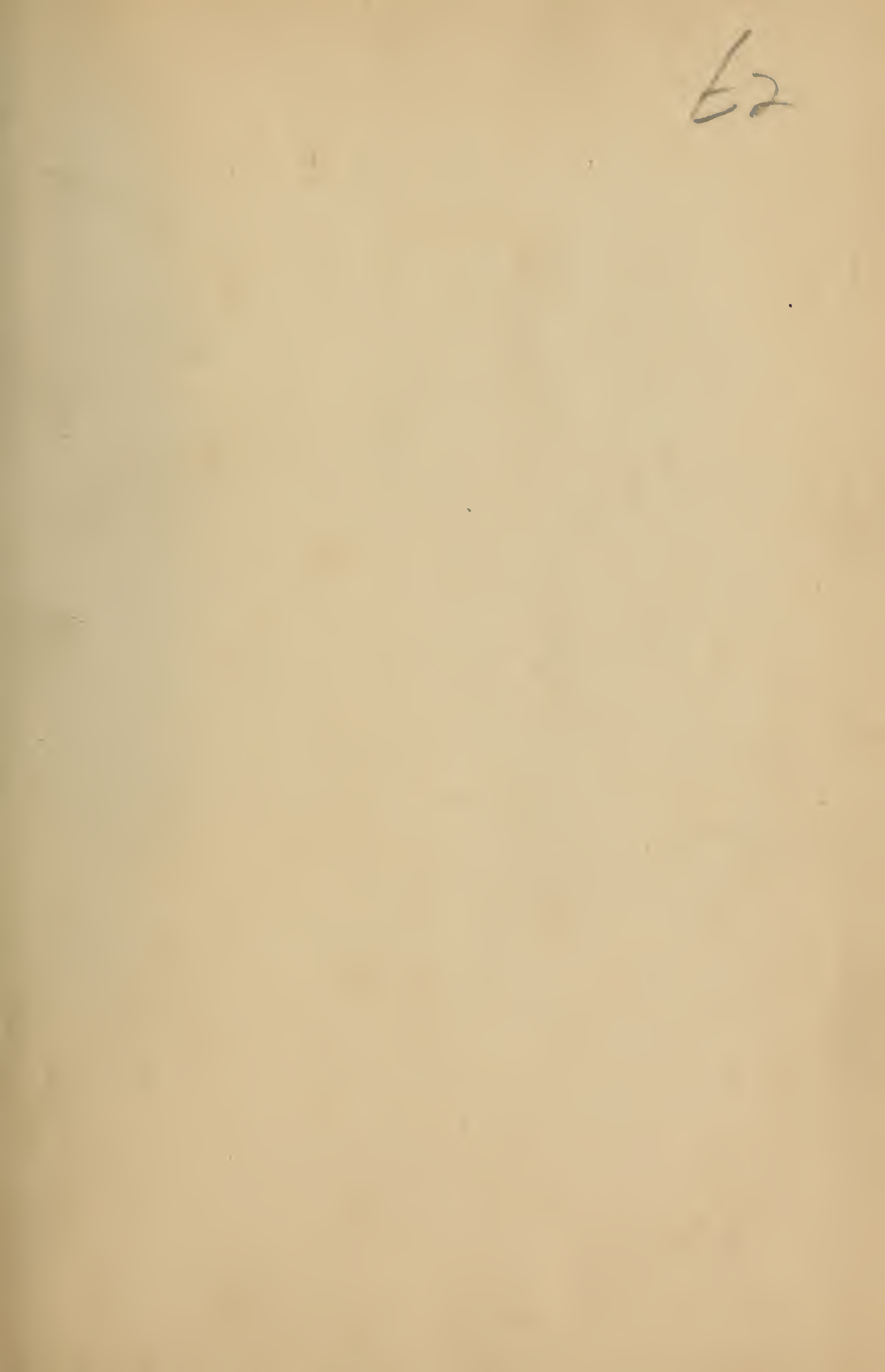

CHANT GRÉGORIEN


E
LIBRIS
ANTONII
MILTON



THÉORIE ET PRATIQUE DU
Chant Grégorien.

Manuel à l'usage des Séminaires,
des Ecoles normales et des Maîtrises,

PAR

Dom Ambroise Kienle,
Moine Bénédictin de la Congrégation de Beuron.

TRADUIT DE L'ALLEMAND PAR

Dom Laurent Janssens,
de l'abbaye de Maredsous, de la même Congrégation.

DEUXIÈME ÉDITION.



IMPRIMERIE LITURGIQUE DE S. JEAN L'ÉVANGÉLISTE,
DESCLÉE, LEFEBVRE & Cie,
Editeurs Pontificaux. — TOURNAY (Belgique) — 1895.

Cantus ille est, qui fidelium animos ad devotionem et pietatem excitat; qui, si recte decenterque peragatur in Dei ecclesiis, a piis hominibus libentius auditur. *(Bened. XIV. " Annus qui".)*

Le plain-chant est le chant qui porte les cœurs des fidèles à la dévotion et à la piété, et qui, interprété avec le juste sentiment qui lui convient, plaît, de préférence à tous les autres, aux hommes de prière.



Préface du Traducteur.

"LE manuel intitulé *Choralschule* de Dom Ambroise Kienle nous paraît avoir une supériorité marquée sur toutes les méthodes élémentaires de plain-chant que nous connaissons. On est étonné de voir la quantité de notions que l'auteur a su faire entrer dans un cadre si restreint. Le lecteur y trouve le résumé et la quintessence de tout ce qu'on a écrit de mieux sur la matière dans ces dernières années. Une autre qualité et un avantage précieux de ce livre c'est qu'en initiant l'élève à la connaissance du chant de l'Eglise, il lui en inspire aussi l'estime et l'amour.

"Si nos occupations nous laissaient quelque loisir nous demanderions à l'auteur la permission de traduire cet excellent manuel en français et en flamand". (1)

Cet éloge que Monsieur le Chanoine Van Damme décernait, dans la *Musica Sacra*, à Dom Ambroise Kienle, est à la fois la meilleure appréciation de son livre et la légitimation la plus autorisée de la traduction que nous en avons entreprise.

Sans nous écarter en rien de l'original pour le fond de la doctrine, nous avons cependant cru devoir, du consentement de l'auteur, accommoder cà et là certaines pensées ou expressions à la situation et aux besoins du plain-chant dans nos contrées. Nous

(1) Musica Sacra, mars 1885, 4me année, pag. 62.

l'avons fait, tantôt en modifiant légèrement le texte, tantôt en recourant à des notes explicatives.

En outre, pour faciliter l'étude de ce traité, nous l'avons enrichi de notes marginales, recueillies en table analytique à la fin du volume.

Quant aux différences plus notables qui distinguent cette édition française de la première édition allemande, elles sont dues à l'auteur lui-même. Entre autres modifications nous signalerons certains passages concernant le rythme et surtout l'ajoute d'un précieux recueil de mélodies antiphonales.

Nous n'avons pas cru dépasser les bornes de la modestie en intitulant ce traité un " manuel à l'usage des Séminaires, des écoles normales et des maîtrises. " Nous osons espérer que, malgré les lacunes de notre traduction, (1) ces pages trouveront accès dans les régions où s'enseigne et se pratique la musique grégorienne.

Abbaye de Maredsous, fête de Ste Cécile 1887.

D. L. J.

(1 La *Musica Sacra* de Gand, la *Civiltà cattolica* et d'autres revues ont consacré à cette traduction des articles trop élogieux pour qu'il nous soit permis de les reproduire ici. Nous en remercions les bienveillants auteurs.



Préface de la Deuxième Édition.

ETTE deuxième édition se distingue de la première par deux modifications importantes.

1° Les chapitres concernant le rythme ont été refondus, en prenant pour base les derniers travaux de Dom Kienle, particulièrement son " *Magnificat* ".

2° A l'imitation de ce qu'ont fait le R. P. Lhoumeau et le Chan. Bonuzzi dans leurs excellents traités, nous avons pris tous nos exemples dans les manuscrits anciens et les éditions qui les reproduisent. Cette modification donne à notre manuel un caractère à la fois plus scientifique et plus universel. L'enseignement y gagne en unité et clarté. Aux lecteurs ensuite de l'appliquer aux textes dont ils font usage.

Rome, Collège de S. Anselme, fête de S. Grégoire le Grand.

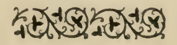
D. L. J.



Index.

TROISIÈME PARTIE.

Des différentes formes de mélodies grégoriennes.



PREMIER APPENDICE. — Considérations sur l'histoire et le caractère du chant grégorien.

DEUXIÈME APPENDICE. — Exercices de chant.

SUPPLÉMENT DU 1er APPENDICE.



INTRODUCTION ET APERÇU GÉNÉRAL



LE célèbre musicologue Ambros assistait, il y a quelques années, dans une petite église du Tyrol, à une grand'-messe en musique liturgique. La beauté du plain-chant, dont il entendait pour la première fois interpréter les formes mélodiques avec l'accent de la prière récitative, produisit sur son âme une impression si irrésistible, qu'il fit plus tard à un de ses amis cet aveu significatif : " Les grands maîtres de la musique polyphone n'ont rien créé, selon moi, de comparable au plain-chant, pour l'ampleur de la mélodie, la majesté, la profondeur du sentiment et la sublimité de l'élan. "

Faciliter l'apprentissage de ce chant liturgique, tel est le but que nous nous sommes proposé dans ce manuel.

Le plain-chant, chant liturgique par excellence.

Le plain-chant est le chant propre de l'Eglise catholique, le seul chant rigoureusement liturgique. Sans doute, la musique moderne, sous ses formes diverses, a, elle aussi, un certain droit d'admission dans le sanctuaire, elle n'y est pas simplement tolérée; toutefois, alors même qu'elle était le plus en honneur, elle n'est jamais parvenue à jouir du privilège que l'Eglise accorde au plain-chant. La raison de cette préférence se trouve dans les avantages multiples du chant grégorien sur ses rivaux. Outre ses qualités naturelles, telles que son cachet diatonique, son rythme dégagé et sa richesse mélodique, l'Eglise reconnaît au plain-chant des avantages liturgiques et ascétiques qui le rendent éminemment propre à l'usage surnaturel de l'office divin; et, comme les autres espèces de musique ne peuvent les lui offrir, elle accorde au plain-chant une préférence marquée. Les souverains Pontifes, les Conciles, les Evêques, les plus éminents écrivains ecclésiastiques ont rendu en faveur du chant grégorien des témoignages innombrables, trop connus de nos lecteurs pour qu'il soit besoin de les reproduire ici.

Le plain-chant est donc et restera pour jamais le centre de notre musique sacrée, et, comme tel, il devrait avoir en pratique la préférence dans les maîtrises et dans les offices divins. En outre, il est la norme à laquelle se mesure le caractère religieux de toute production musicale, et, mieux qu'aucun autre genre de musique,

il est apte à initier l'élève à l'intelligence de la meilleure musique polyphone. (1)

Le plain-chant et la musique diffèrent essentiellement.

Pour bien se rendre compte de la nature du plain-chant, il faut partir de ce principe, qu'il diffère essentiellement de la musique moderne des peuples du Nord, telle qu'elle s'est développée, depuis le treizième siècle, avec l'harmonie pour base.

Le plain-chant et la musique harmonique de notre époque ont, l'un et l'autre, leur domaine propre, nettement circonscrit. Les tons musicaux leur fournissent, il est vrai, une matière commune; mais ces tons reçoivent, dans l'un et dans l'autre genre de musique, une forme spéciale, en rapport direct avec l'esprit qui leur est particulier.

Le plain-chant relève de l'art antique.

On peut comparer la mélodie grégorienne à un édifice élevé sur le fondement de l'art antique. Elle se distingue de la musique moderne par sa tonalité, son rythme, son dessin mélodique, sa structure musicale, sa forme extérieure et, bien davantage encore, par la vie intérieure qui anime ses modes, par son sentiment, ses impressions, sa manière d'exprimer l'allégresse et le deuil; de même que le style d'un père de l'Eglise diffère de la langue des auteurs ascétiques modernes, ou que les anciennes prières liturgiques se distinguent sensiblement, pour la forme et le fond, des formulaires plus récents, remarquables du reste, eux aussi, par des beautés d'un autre genre.

Nécessité d'une méthode spéciale pour l'enseignement de la musique grégorienne.

Il importe avant tout que, dans toute école de musique sacrée, le plain-chant ait le pas sur tout autre chant et soit enseigné avant toute autre musique. Ensuite, dans cet enseignement même, le maître devra tenir compte du caractère propre de la musique grégorienne, puisque celle-ci, nous venons de le voir, est le fondement, la pierre angulaire de toute musique liturgique. C'est en se pénétrant de son esprit que les chantres entreront dans le sentiment de l'Eglise, qu'ils apprendront à conformer leur pensée à la

(1) Le célèbre auteur allemand Proske s'exprime ainsi dans sa « Musica divina » : La base générale sur laquelle il faut s'appuyer, le pont qu'il faut franchir pour arriver à comprendre et à exécuter les œuvres musicales à contrepoint des anciens compositeurs sacrés, n'est autre que le plain-chant. Vouloir procéder en sens inverse, s'efforcer de pénétrer dans l'esprit des anciennes œuvres du moyen âge à l'aide du style moderne, ce serait totalement s'écarter du but et s'exposer à reculer de deux pas à chaque pas que l'on croirait faire en avant.

sienne et à se mettre en garde contre une foule d'erreurs. S'y prendre en sens inverse, c'est-à-dire apprendre d'abord à chanter la musique moderne, pour passer de là au plain-chant, c'est aller à l'encontre de la pensée de l'Eglise, s'attacher à l'accessoire en négligeant l'essentiel et procéder d'une manière absolument illogique; car l'oreille façonnée au goût des mélodies modernes a beaucoup plus de peine à se former aux anciennes. Il faut donc que le chant grégorien forme la base de l'enseignement musical, dans toute école de musique religieuse. Or, de même que l'enseignement du plain-chant doit primer tout autre enseignement musical, ainsi faut-il que la méthode suivie par le maître réponde au caractère propre du plain-chant lui-même. L'initiation au chant grégorien devra donc différer essentiellement de la méthode suivie dans l'enseignement de l'art moderne. D'ailleurs la matière qui fournit les éléments au plain-chant est en bien des points spéciale et distincte.

Les intervalles usités dans le plain-chant sont moins nombreux, naturels et partant faciles à trouver. La théorie de la mesure et des 24 modes modernes n'y vient guère à propos. Les principes concernant les modes du plain-chant sont clairs et aisés à saisir, et forment dans leur ensemble un enseignement beaucoup moins étendu. Sans doute, nous sommes les premiers à en convenir, toutes les méthodes de chant se rencontrent sur un terrain commun qui comprend la formation des sons, les exercices d'intervalles, la diction musicale; mais encore faut-il que, dans ce domaine en quelque sorte neutre, les exercices soient réglés d'après le chant auquel l'élève se prépare en premier lieu, c'est-à-dire, dans une école de musique religieuse, d'après le plain-chant. Suivre une autre méthode, c'est s'exposer à marcher pendant un certain temps sur la route qui conduit à la musique moderne, pour arriver enfin, par des détours et des chemins de traverse, à la voie qui mène droit au plain-chant et dans laquelle il eût été plus sage et plus facile de s'engager résolument dès l'abord.

Inconvénients de la méthode moderne.

Les méthodes modernes sont généralement peu propres à former l'élève au plain-chant. Les exercices du premier degré, c'est-à-dire, les exercices des intervalles sont déjà conçus à un tout autre point de vue. Ils reposent sur l'accord de *do-majeur*. Cet accord, qui forme le point de départ de notre musique moderne, n'a pas la même importance dans les mélodies anciennes. Aux

intervalles modernes vient s'unir, sinon expressément, du moins par concomitance naturelle, la mesure de la musique moderne, mesure qui forme le complément presque essentiel de la gamme tempérée. De là ce principe généralement admis dans l'enseignement, que l'élève ne saurait commencer trop tôt les exercices de mesure. Or, la mesure mathématique nuit grandement au plain-chant. On apprend donc, dès le début, à l'élève des morceaux à deux, à trois, à quatre voix, en différents styles, et on l'initie aux vingt-quatre tons ou modes de l'art moderne. Que si, au milieu de ces multiples exercices, il vient à rencontrer un morceau ancien en style de plain-chant, l'impression qu'il en éprouvera, dans un tel entourage, sera des plus étranges; le modèle restera fatalement incompris.

Notre méthode.

Pour obvier à ces inconvénients, nous offrons, dans la première partie de notre manuel, une méthode de chant ou une introduction à l'exécution du plain-chant, d'après les principes que nous venons d'exposer. Nous considérons cette partie comme la plus importante de notre travail.

I. *Formation de la voix;*

En voici brièvement l'analyse :

Avant tout, il importe de ne pas négliger la culture naturelle de la voix, nécessaire à toute espèce de chant, mais indispensable au plus haut point, on en convient du reste généralement, dans l'exécution du chant grégorien. Le temps consacré à ces exercices préliminaires se regagne amplement dans la suite, et l'on sera pleinement récompensé des peines que l'on se sera données pour s'y livrer. Un maître expérimenté (1) a formulé la règle suivante: " Les enfants ne peuvent être admis à chanter en public, avant d'avoir terminé un cours de chant de trois années. " Sera-ce donc dépasser les bornes que de demander, tout au plus, quelques mois, pour former l'élève au plain-chant?

exposé des tons, des modes et des signes musicaux.

Nous avons visé à être bref dans l'exposé des tons, des modes et des signes musicaux, et nous prions le maître de ne pas s'y étendre davantage. Par contre, les exercices qui suivent et les principes relatifs à la formation des sons et de la voix, ainsi qu'à la prononciation du texte comportent un peu plus de développement. A l'aide de petites phrases graduées en style

(1) Etienne Lück (Introd. pag. 17.)

grégorien l'élève passe méthodiquement du facile au difficile et se familiarise en même temps avec bon nombre de mélodies qui, plus tard, dans l'exercice de son office de chantre, ne lui présenteront plus aucune difficulté. Il apprend par la pratique à connaître le rythme du plain-chant, s'initie au caractère de ses mélodies, augmente constamment sa facilité technique et développe sa faculté de perception musicale d'après les formes propres au style grégorien.

Il nous paraît impossible d'aborder une étude approfondie de la théorie, suivant les besoins d'un chacun, avant d'avoir passé par ces exercices pratiques. Tout au plus, pourra-t-on faire marcher de pair avec ces derniers quelques explications plus précises concernant les principes du système grégorien.

Jusqu'ici le problème d'une méthode de plain-chant n'est guère difficile à résoudre. Comme tout bon manuel, elle se borne au rôle de simple guide, de fil conducteur, chargé de mener l'élève à un genre de musique déterminé.

II. Formation du sentiment musical suivant le caractère de la mélodie grégorienne.

Toutefois, ce n'est là qu'une partie du programme. Un manuel, pour être complet, doit en outre expliquer l'essence de la mélodie grégorienne, initier l'élève à l'intelligence de son caractère spécial. En cela consiste toute la difficulté. La musique ne s'apprend pas dans un livre. Le chant est quelque chose de trop subtil et de trop noble pour se laisser enchaîner dans les limites étroites d'une théorie quelconque. L'impression intérieure qu'éprouve toute âme douée de sentiment musical s'accorde sur ce point avec l'expérience. On n'attend pas des préceptes abstraits d'une méthode de piano qu'ils forment l'élève à comprendre et à interpréter les œuvres des grands compositeurs. Le maître seul peut faire entrer peu-à-peu cette intelligence dans l'âme de son disciple. La lettre est morte; et qu'y a-t-il de plus essentiellement vivant, de plus mobile dans son gracieux développement que la musique?

Difficultés à surmonter.

Encore, l'art tonique moderne a-t-il l'avantage d'exprimer et d'éveiller dans l'âme des idées, des images, des sons qui nous sont plus ou moins connus ou même familiers. Mais le plain-chant est l'idiome d'une époque fort éloignée de nous, et d'autant plus difficile à interpréter que le fil de la transmission orale, gardien fidèle des mélodies grégoriennes, est rompu depuis longtemps. Comment donner, dans un petit manuel, même une idée imparfaite

de l'élégance du rythme grégorien, du puissant effet produit par la cadence libre sur l'âme du chantre? Comment dépeindre, par exemple, la chaleur du quatrième mode, la magnificence de coloris du huitième? etc.

Ajoutons à cela une difficulté nouvelle, plus sensible dans le pays auquel nous destinons avant tout ce manuel. (1) Habitués, en maints endroits, à un chant exclusivement polyphone, les lecteurs sont sans cesse disposés à rapporter les expressions et les explications techniques à des concepts différents ou du moins modifiés, empruntés à la musique mesurée. De là se produit dans leur esprit une double opération qui doit amener les mêmes résultats que le travail intellectuel d'un homme qui fait des gallicismes en parlant latin.

L'enseignement oral doit venir en aide aux préceptes écrits.

Toutefois, malgré ces difficultés, on aurait tort de ne pas s'attacher à expliquer l'essence de la mélodie grégorienne. C'est ce que nous avons essayé de faire dans la seconde partie de ce livre. Pour que cette portion de notre travail produise les fruits desirables, il faut que les explications soient rendues vivantes par l'enseignement oral d'un maître expérimenté dans l'art du plain-chant. N'oublions jamais que, plus de dix fois séculaire, le plain-chant demande à être enseigné par la tradition orale. (2)

III. *Initiation de l'élève aux formes liturgiques du plain-chant.*

Pour être complète, une méthode de chant grégorien doit en outre initier l'élève aux formes liturgiques du plain-chant. Cette troisième partie du programme est d'une exécution plus aisée. Les formes sont extrêmement nombreuses et riches. Bien que nettement déterminées, elles se meuvent néanmoins avec une grande variété et liberté d'allures dans leur sphère propre. Pour s'en convaincre, il suffit de parcourir les multiples degrés qui mènent d'une simple psalmodie récitative aux mélodies les plus ornées d'un offertoire ou d'un graduel. Les différentes catégories de textes se

(1) Le point de vue, auquel l'auteur se place ici, provient de l'abandon du plain-chant, comme chant liturgique, dans beaucoup de parties du pays allemand. Ecrivant pour la Belgique et pour la France, où le chant grégorien, quoique souvent mal exécuté, est néanmoins plus généralement resté le chant liturgique, l'auteur aurait sans doute modifié quelques détails et mitigé certaines expressions de ce passage. Le fond n'en reste pas moins vrai, pour nous aussi bien que pour nos voisins d'Outre-Rhin. (Note du Trad.)

(2) V. Dom Pothier, *Mélodies grégoriennes, page* 18.

sont formé chacune un genre propre de mélodies. Une oreille étrangère au style grégorien aura de la peine à les distinguer; mais le musicien versé dans le plain-chant se délecte dans leur variété. Il se rafraîchit l'esprit et le cœur en savourant les morceaux qui se suivent, avec la richesse la plus variée, dans le cours d'un même office liturgique.

But de nos considérations historiques.

Quelques considérations historiques, que nous nous sommes permis d'intercaler çà et là, sur le développement des formes liturgiques, ont pour but de donner à la matière, parfois un peu aride en elle-même, un arrière-plan plus attrayant et de nature à intéresser l'élève.

Si nos appréciations paraissent, en quelques endroits, un peu sévères, la raison en est dans la nature même du sujet que nous traitons. L'énoncé des principes doit être clair et précis; mais leur application exige, dans les cas particuliers, de la discrétion, de la circonspection, de la modération.

Choix et distribution de la matière.

Dans le choix et la distribution de la matière, nous nous sommes placé au point de vue de l'enseignement dans un séminaire ecclésiastique et dans une école normale, en sorte que l'on en puisse parcourir les parties principales dans la classe commune et réserver les autres pour l'étude privée. (1) On pourrait avantageusement imprimer à part les exercices de chant, de manière à former un petit manuel pratique pour les enfants de chœur.

Le plain-chant est à la portée de toutes les maîtrises.

Si, après avoir parcouru notre manuel, l'un ou l'autre de nos lecteurs se sent porté à conclure que le plain-chant est trop difficile pour les maîtrises des églises ordinaires, nous le prions de vouloir considérer que nous nous sommes proposé dans notre travail de faire partout ressortir la beauté du style grégorien, et que, dans ce but, nous nous sommes étendu avec complaisance sur les mélodies plus riches et partant plus difficiles. Loin d'admettre cette conclusion, nous n'hésitons pas à affirmer,

(1) Pour marquer la différence entre les parties principales et celles qui ne sont pas aussi essentielles, nous avons eu recours à une distance interlinéaire plus grande pour les premières et plus petite pour les secondes; les barres horizontales n'ont d'autre but que d'accentuer les transitions des unes aux autres. Les passages principaux sont clôturés par un *trait orné*. Cette disposition nous permet de ne pas recourir pour les parties moins importantes à des caractères plus petits qui fatiguent les yeux.

avec pleine conviction, que le plain-chant peut être exécuté d'une manière satisfaisante dans chaque maîtrise de village, suivant les voix dont elle dispose, pourvu qu'on s'y prenne habilement, que l'on procède avec méthode et que l'on débute par les chants les plus faciles. Commencer par ce qu'il y a de plus difficile, c'est se barrer la voie et se mettre dans l'impossibilité d'arriver à un bon résultat.

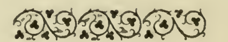
Conclusion. Il importe donc que le chantre d'église se pénètre d'une grande estime pour ces incomparables mélodies; qu'il professe une vénération religieuse pour les textes sacrés et les hymnes saintes. Elles forment le trésor de l'Eglise, la joie des fidèles, le pain spirituel dont se nourrissent chaque jour des milliers d'âmes consacrées au Seigneur. Ces pieux cantiques sont doués d'une puissance pleine d'onction qui entretient la dévotion, souvent même la fait naître et toujours lui communique une nouvelle vie. Ils répandent le souffle de la piété et le parfum de la prière.

Qu'on ne recule pas, de grâce, devant un peu de fatigue et de peine.

Que surtout le pasteur, qui a charge d'âmes, estime n'avoir pas peu gagné, s'il est parvenu à régler cette partie notable du service divin conformément au désir le plus ardent de la sainte Eglise et suivant son institution la plus salutaire.

Prenons pour devise ces paroles expressives du grand pape Benoît XIV : *Le plain-chant est le chant qui porte les cœurs des fidèles à la dévotion et à la piété, et qui, interprété avec le juste sentiment qui lui convient, plaît, de préférence à tous les autres, aux hommes de prière.* (1)

(1) Cantus ille est, qui fidelium animos ad devotionem et pietatem excitat; qui, si recte decenterque peragatur in Dei ecclesiis, a piis hominibus libentius auditur. (*Bened. XIV.* " *Annus qui* ".)





Première partie. — Méthode de chant.

CHAPITRE PREMIER.

Du son, de son origine et de ses propriétés physiques.



L’Echelle naturelle des sept sons ou tons, qui forme la base de toute musique, fournit au chant grégorien la matière première de ses combinaisons mélodiques. Comme tout ce qui sort des mains du Créateur, ces tons sont simples, faciles à saisir, accessibles même aux plus petits. Chacun les connaît et les chante. Mais plus ils sont simples, plus aussi ils abondent en profondeur et en richesse, plus ils recèlent de valeur cachée. Le savant y trouve une ample matière aux investigations les plus subtiles, dont les résultats merveilleux lui révèlent des mondes inconnus d’harmonie. Le philosophe, voué à la contemplation de l’esthétique, les admire comme une source de beautés musicales d’où jaillissent, depuis des siècles, des mélodies toujours nouvelles. Mais le secret intime de leur charme est réservé à l’artiste, au chantre, au musicien, qui trouvent dans ces quelques sons un langage éloquent, seul capable de traduire les plus nobles émotions et les plus douces impressions du cœur.

L’Echelle musicale comprend 7 tons.

Sa simplicité et sa richesse.

Les sept *tons* s’expriment surtout de trois manières :

1	2	3	4	5	6	7
c	d	e	f	g	a	h
do(ut)	re	mi	fa	sol	la	si.

Ses signes. Les signes de la seconde rangée sont les plus généralement usités dans la musique moderne. Ceux de la troisième ont été inventés au moyen âge et sont restés universellement en usage jusqu'au dernier siècle; de nos jours encore ils sont employés en Italie et en France; on s'en sert aussi en Allemagne dans beaucoup de conservatoires et de méthodes de musique. (1)

L'octave. Il n'y a, à proprement parler, que sept tons dans la musique. A partir du huitième degré, qui forme l'octave, l'échelle se répète identiquement. On peut donc réduire tous les tons qui se présentent dans la musique à une série de petites échelles composées de sept tons. Ces échelles prennent le nom d'*octaves.*

Tons entiers, demi-tons. Tous les degrés ou tous les tons de ces échelles ne sont pas également distants les uns des autres. L'intervalle du 3me au 4me et du 7me au 8me est plus petit: il ne forme qu'un *demi-ton;* tandis que tous les autres comprennent un *ton entier.* Ce dernier toutefois n'est pas partout exactement le même : ainsi les tons de *c* à *d* (*do-re*) de *f* à *g* (*fa-sol*) et de *a* à *h* (*la-si*) sont plus grands que les tons de *d* à *e* (*re-mi*) et de *g* à *a* (*sol-la*). (2)

Comme on le voit, l'échelle naturelle présente une grande variété dans son développement. Quelque minimes que soient ces différences, — entre les tons entiers, par ex. — elles suffisent cependant pour donner à chaque ton un caractère déterminé. Ils diffèrent tous les uns des autres; chacun d'eux a une place arrêtée, un entourage propre, qui donnent à sa résonnance un cachet individuel.

Lois de la formation des tons. La gradation des tons repose sur des lois naturelles et des proportions mathématiques. Jadis on débutait dans l'enseignement de la musique en montrant sur un monochorde la formation des tons. De la sorte on fournissait à l'élève un aperçu intuitif du rapport des tons entre eux. Les tons sont engendrés par des corps mis en vibration régulière, soit par des cordes dans les instruments de ce nom, soit par des colonnes d'air dans les instruments à vent. L'élévation du ton dépend du nombre ou de la rapidité

(1) En Belgique les deux dernières notations sont également répandues dans le monde savant; les signes de la troisième rangée, *do, etc.* sont presque exclusivement employés dans l'enseignement populaire (Note du Trad.)

(2) En allemand on donne aux premiers le nom de *grosse Ganztöne*, aux derniers celui de *kleine Ganztöne* (Note du Trad.)

des vibrations, et cette vélocité, à son tour, dépend de la longueur, de l'épaisseur du corps vibrant, comme aussi de la force qui le met en vibration. Si la corde est longue, l'arc de vibration est grand et le ton bas. Sur une corde plus petite l'arc de vibration est moins étendu et le ton plus aigu. La rapidité des vibrations croît dans la même proportion que la corde diminue. A l'aide de ces principes appliqués au monochorde, l'élève pouvait voir aussitôt qu'au son 1, produit par la corde entière, répond d'abord l'octave produite par la plus simple division de la corde : celle en deux parties égales; la division en trois, prise en double ($2/3$), produit la quinte; celle en quatre, prise en triple ($3/4$), engendre la quarte; et $4/5$ donnent la tierce.

Limites de l'échelle.

L'échelle complète des tons, dont on peut faire usage en musique a pour limites le grand contre *do* en bas, avec 16½ vibrations, et sa huitième octave en haut, dont les vibrations s'élèvent à 4224. Le *la*, qui occupe à peu près le point mitoyen de la portée de la voix humaine, compte 440 vibrations par seconde.

Recherches séculaires faites pour découvrir ces lois.

Ce n'est qu'à la suite des recherches les plus suivies et des observations les plus subtiles que la science humaine est parvenue à découvrir et à préciser les lois proportionnelles qui président à la formation des sons. Le grand philosophe Pythagore, dont le génie se plaisait à retrouver partout dans la nature les vestiges de la divinité formant toutes choses avec harmonie et beauté, semble s'être occupé le premier de la découverte des lois des proportions toniques. Au jugement de ce profond penseur, la connaissance de ces lois, qui forment l'objet des mathématiques supérieures, sert non seulement à aiguiser l'esprit et à lui donner une haute idée de l'harmonie qui règne dans l'ensemble de la création; elle constitue en outre un degré préliminaire que toute intelligence désireuse de pénétrer dans le sanctuaire de la sagesse universelle doit nécessairement franchir. La recherche de la constitution physique des tons occupa pendant de longs siècles le génie des naturalistes les plus pénétrants, tels que Zarlino, Chladni, Euler, Sauveur, Scheibler, Savart, Helmholtz.

Harmoniques des tons.

Le même ton a une résonance toute différente sur les instruments et dans la voix humaine. Cette différence provient de la force diverse des tons supérieurs, appelés *harmoniques* d'un ton. En effet, chaque ton amène avec soi une consonnance harmonique de toute une série de tons plus élevés qui l'accompagnent simultanément. Voici l'ordre dans lequel ils se produisent : l'octave, la quinte supérieure, la deuxième octave, la tierce suivante, la quinte, la septième mineure et les trois tons suivants. Quand les harmoniques inférieures sont prédominantes, le son est plein; au contraire il est vide lorsqu'elles sont faibles et que les harmoniques supérieures prévalent. Des combinaisons analogues modifient la nature

et le caractère du son, et constituent les variétés du timbre musical, d'après lesquelles le son est creux, aigu, rauque, mou, etc.

Division de la gamme.

L'échelle tonique ou la *gamme* se divise en *diatonique* et *chromatique*. La gamme *diatonique* (διά, τόνος), donnée ci-dessus, est celle qui parcourt les sons selon leur succession naturelle. Cette gamme est la plus ancienne et forme l'échelle fondamentale de la musique. La gamme *chromatique* (χρωμα, couleur,) est celle qui s'obtient en haussant ou en baissant certains tons dans la mélodie ou dans l'harmonie. Le signe de la hausse s'appelle *dièze* et s'écrit ♯; celui de la baisse porte le nom de *bémol* et s'indique par le signe ♭. Dans la musique moderne tous les tons sont susceptibles d'être haussés ou baissés. On obtient ainsi les demi-tons intercalés entre les tons fournis par la gamme diatonique.

do♯ re♯
do re mi
re♭ mi♭

Harmonie tempérée.

On regarde généralement comme équivalentes la hausse d'un ton et la baisse du ton suivant: soit do♯=re♭ (cis=des.) Toutefois, en réalité, il y a une nuance différentielle entre ces deux altérations. En intercalant les tons moyens chromatiques, on obtient une échelle de 12 tons, cinq demi-tons intermédiaires venant s'ajouter aux 7 tons de la gamme diatonique. Ces douze demi-tons sont inégaux; *mi-fa* (*e f*), *si-do* (*h-c*) sont des demi-tons majeurs appelés naturels, plus grands que la moitié d'un ton entier, p. ex. que *do-do♯* (*c-c♯*). Pour parer à cette inégalité, qui ne permettrait pas d'accommoder les intervalles aux exigences de la musique instrumentale moderne, surtout de la symphonie, on change le rapport naturel des tons entre eux, on les modère, les *tempère*, en enlevant aux demi-tons forts ce qu'ils ont de trop, pour compenser ce que les faibles ont de trop peu, de manière à les rendre tous équivalents, autant que possible. Cette modification du rapport naturel des tons s'appelle **Harmonie tempérée.**



Chaque son engendre dans l'atmosphère une ondulation d'air, semblable aux vagues de la mer. Ce mouvement ondulé, produit par le son, est agréable et gracieux ou violent et impétueux,

d'après la nature du son lui-même. Les sons harmoniques mettent, eux aussi, une colonne d'air en vibration. Lors donc que nous entendons un beau chant à distance, nous devons nous représenter tout l'espace intermédiaire entre le point de départ des sons et notre oreille qui les perçoit, mis en mouvement par des ondulations d'air innombrables et variées, dont la succession rapide nous transmet non seulement le son avec sa couleur propre, c'est-à-dire, avec ses multiples tons harmoniques, mais encore le degré de sa force, (*forte, piano*), toutes les articulations des consonnes avec leurs voyelles, en un mot, tout le texte avec ces multiples nuances qui donnent de l'âme à un chant parfait. Dans un grand chœur à nombreuses parties, dans un orchestre bien nourri, dans le bruit d'une immense foule qui vocifère, ces vagues d'air se mobilisent, se multiplient, s'excitent dans une proportion dont nous ne pouvons guère nous faire une idée. Des colonnes d'air, presque infinies en nombre et en variété, se croisent, sans pourtant se déranger les unes les autres. Ne semble-t-il pas, en vérité, que la mer immense le cède en merveilles à ce vaste océan d'air dont la délicatesse et l'impressionabilité paraissent toucher à l'infini? Sans cette économie merveilleuse de l'acoustique, chef-d'œuvre du Créateur, l'homme, placé même au milieu de ses semblables, se trouverait isolé et comme perdu dans un désert aussi muet que la mort, sans autre moyen de communication que les gestes et l'écriture.

Merveilles de l'acoustique.

Mais cette économie extérieure elle-même ne servirait de rien, si la sagesse du Tout-Puissant n'avait en outre créé deux instruments admirables, l'un pour engendrer le son, l'autre pour le percevoir : l'*organe de la voix humaine* et l'*oreille*.

CHAPITRE II. — Des intervalles.



LA distance d'un ton à un autre, ou l'espace entre deux tons s'appelle INTERVALLE. On désigne les différents intervalles, ou plutôt les degrés qu'ils déterminent, y compris le premier, par des noms empruntés à la numération ordinale des latins. Le premier degré s'appelle *prime*. L'intervalle d'un ton qui mène au degré suivant, prend le nom de *seconde*. Viennent ensuite la *tierce*, la *quarte*, la *quinte*, la *sexte*, la *septième*, l'*octave*, etc. Si l'on compte les intervalles de haut en bas, on leur donne le nom de *sous-seconde*, *sous-tierce*, etc. *Untersecund* etc.

Les intervalles.

La seconde est majeure ou mineure selon que l'intervalle est d'un ton ou d'un demi-ton (*do-re*, *mi-fa*). Les anciens désignaient l'un et l'autre par *tonus* et *semitonus*, comme nous disons aujourd'hui ton, ton entier, demi-ton (Ton, Ganzton, Halbton).

Intervalles majeurs et mineurs. Cette observation vaut aussi pour la tierce. La tierce est grande ou majeure quand elle comprend deux tons entiers (*do-mi*); petite ou mineure, lorsqu'elle se compose d'un ton et demi seulement (*re-fa*).

La quarte, déterminée par le quatrième degré, se compose d'ordinaire de deux tons entiers et d'un demi-ton, soit que les deux tons entiers se suivent, comme dans les quartes *do-fa* (1 + 1 + ½) et *mi-la* (½ + 1 + 1), soit que le demi-ton se trouve entre les deux autres comme dans la quarte *re-sol* (1 + ½ + 1). La quarte composée

Le triton. de trois tons entiers, appelée pour cette raison *triton* (*tritonus*), est un intervalle violent, difficilement admissible en musique, parce qu'il est presque toujours désagréable. Ce phénomène s'explique aisément. Une suite de deux tons entiers produit un effet mâle, vigoureux et plein; mais après, l'oreille demande un adoucissement et se complaît dans le demi-ton. Si donc le ton qui suit est encore un ton entier, il en résulte pour elle une impression dure qui lui fait mal. Aussi le débutant trouve-t-il sans peine le demi-ton après deux tons pleins ou la quarte mineure; mais ce n'est qu'à l'aide d'exercices qu'il apprend à chanter le *triton* ou la quarte majeure.

Dans la gamme diatonique le triton se trouve entre *fa* et *si* (*f-h*). L'intervalle descendant de *mi* à *si* ♭ (*e-b*), dans l'octave inférieure, se trouve en dehors de la portée des mélodies grégoriennes. Chaque fois donc que ces deux notes *fa* et *si* (*f-h*) se

si, h

Origine et usage du si b ou sa. trouvent en rapport mélodique / \ on baisse *si* (*h*) d'un demi-

fa, f *fa*, f

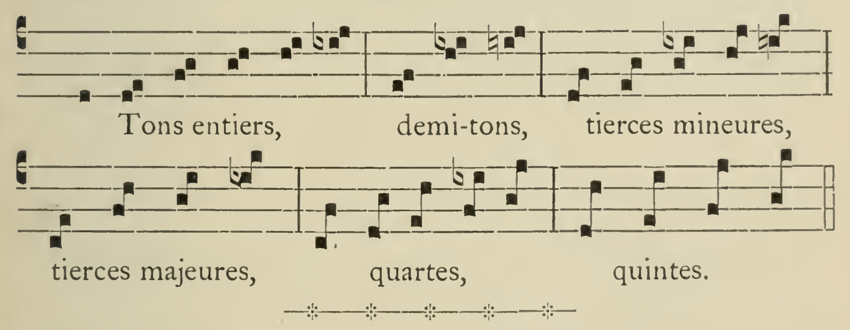
ton et l'on obtient le *si* ou *b molle*, (1) comme on l'appelait au moyen âge, et qui prit depuis le nom de *sa*. Cette note a un caractère plus doux, empêche la mélodie de monter davantage et la rechas-

(1) L'altération du *b* en *b molle*, donna plus tard le nom de *bémol* au signe qui l'indique ♭; d'où il passa, en gardant le même nom, devant n'importe quelle note. (Note du Trad.)

se, en quelque sorte, vers le bas; tandis que le *si*, *h*, (*b durum*) entraîne vers le *do*, *c*, porte la mélodie en haut, et produit un effet ouvert, clair, vibrant, parfois même un peu rude et dur, comme son nom l'exprime. Dans quelques mélodies, pour éviter le triton, on a recours à deux autres demi-tons à savoir à *fa* ♯ (*fis*) et *mi* ♭ (*es*). Nous aurons ailleurs l'occasion d'y revenir. (V. IIe Partie, Ch. III.)

Tableau des intervalles.

Le tableau ci-joint contient la série des intervalles usités dans la musique grégorienne, d'après la notation usuelle dont nous abordons l'explication au chapitre suivant.



Portée des mélodies grégoriennes.

Les intervalles des anciennes mélodies du plain-chant ne dépassent jamais la quinte. La sexte, la septième ou l'octave dénotent une mélodie altérée ou d'origine plus récente. La musique moderne possède encore beaucoup d'autres intervalles plus grands que ceux du style grégorien ou différents de ces derniers par des altérations chromatiques. Tels sont, par exemple, les secondes, les tierces diminuées ou augmentées *do-re* ♭, *do-re* ♯; *fa-la* ♭, *fa-la* ♯. Ces intervalles chromatiques sont généralement difficiles à chanter et plus propres à exprimer ou à provoquer des affections passionnées. C'est pourquoi ils ne répondent pas au calme majestueux, à la dignité sacrée du service divin. Se borner à un si petit nombre d'intervalles, c'est limiter les moyens toniques, nous n'en disconvenons pas; mais c'est les limiter de telle sorte que l'art y gagne en grandeur et en caractère religieux. L'or seul est assez pur pour revêtir les calices de l'autel; de même la louange de Dieu n'admet à son service que l'élément musical le plus noble et les plus beaux intervalles de la gamme diatonique.

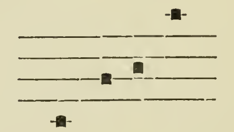
Intervalles modernes.

CHAPITRE III.
Des notes ou des signes des tons.

I. — Des lignes de la portée. — Des clefs.

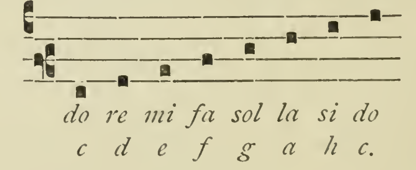
La portée, les notes.

Our représenter d'une manière intuitive les tons dans leur hauteur relative, on se sert aujourd'hui de quatre lignes, sur lesquelles ou entre lesquelles on place les signes des tons. Les lignes s'appellent PORTÉE; les signes des tons, NOTES. Lorsque la mélodie est trop étendue pour être contenue dans la portée, on a recours à de petites lignes, dites supplémentaires, en haut ou en bas, sur lesquelles ou entre lesquelles on place les notes respectives.



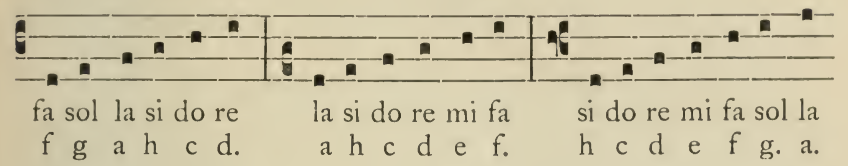
Ces lignes ont pour effet d'exprimer d'une manière générale le degré d'élévation des tons. Pour préciser davantage chaque ton en particulier, on place devant une des lignes la lettre qui désigne le ton correspondant à cette même ligne. Ces lettres, appelées CLEFS de *do* (*c*) ou de *fa* (*f*), ont reçu, dans le cours du temps, des formes diverses : et . Aucune de ces deux clefs n'est limitée à une ligne déterminée de la portée. En général cependant la clef de *do* (*c*) se met sur la ligne supérieure, et la clef de *fa* (*f*) sur la deuxième en commençant par en bas.

Les clefs.



Lorsqu'une mélodie se meut dans les hautes notes, en sorte que, pour l'exprimer, on devrait recourir à plusieurs petites lignes supplémentaires au-dessus de la portée, on descend l'échelle de deux degrés ou davantage encore, et on écrit la clef de *do* sur la 2me ou même sur la 3me ligne; pareillement on élève la clef de

fa d'une ou de deux lignes, suivant les circonstances, lorsque la mélodie se meut dans les notes basses :



La notation est relative.

Toutefois, — et en ceci la notation du plain-chant s'écarte essentiellement de celle de la musique moderne, — ces lignes, ces noms de notes, ces déplacements de la clef elle-même ne marquent pas la hauteur *absolue* des sons, mais seulement le rapport des intervalles. L'intonation de la mélodie dépend uniquement de son caractère propre et des autres circonstances qui en doivent régler le mouvement.



Notation précisée.

Pour préciser davantage la notation, les anciens faisaient souvent précéder les lignes de leurs lettres respectives et marquaient

c .... jaune
a ____
F .... rouge
D ____

en couleur rouge et jaune les lignes sous lesquelles se trouvait le demi-ton. A l'aide de cette double précision la notation devenait plus vivante et plus intuitive.

Les clefs de *do* et de *fa*, placées au gré de la mélodie sur les diverses lignes de la portée, ont donné naissance au système de clefs en vigueur dans la musique moderne.

Origine de la clef de sol.

La dernière clef, c.-à-d. la clef de *sol* G, ou de violon, provient de la lettre G, employée jadis comme signe de clef dans le plain-chant.

Mobilité des clefs.

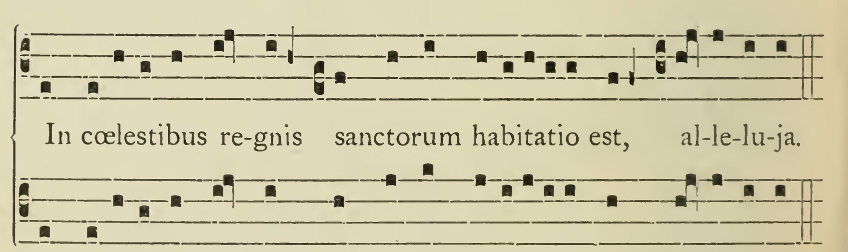
Les clefs dans la musique moderne ont plus ou moins leur place fixe sur leur ligne respective; elles ne jouissent pas au même degré de la faculté de se déplacer librement suivant que la mélodie se meut dans des hauteurs variées. La multiplicité des clefs supplée à ce défaut de mobilité, mais elle complique le système

de notation. Aussi est-il assez rare qu'un chantre, à moins d'une formation spéciale, parvienne à se familiariser avec toutes les clefs de la notation moderne; tandis qu'il lui suffit d'un peu de pratique pour connaître les deux clefs du plain-chant et leurs mouvements sur la portée.

Usage fréquent des clefs.

Jusqu'à ces derniers temps, on fit un usage très fréquent du déplacement des clefs; non seulement elles variaient avec les morceaux de chant, mais, dans le cours d'une même mélodie, voire même d'une simple phrase mélodique, on haussait ou baissait la clef. Il semble qu'au moyen âge on ait eu pour règle d'éviter autant que possible d'écrire une note en dehors de la portée. Soit par économie du parchemin, très cher à cette époque, soit par amour d'une écriture uniforme et artistement combinée, on serrait tellement le texte contre les lignes de la portée qu'il ne restait plus d'espace pour des lignes extérieures. Lors donc qu'arrivait une note qui dépassait le cadre, on haussait ou baissait la clef pour cette partie de la mélodie. Avant le déplacement de la clef, on mettait un signal appelé *custos*, *guide*, GUIDON, indiquant quelle serait la hauteur de la note suivante, si la clef n'était pas transportée. De cette façon le chantre, même lorsqu'il chante à vue, a moins de peine à se retrouver pour les notes suivantes. Cet usage rappelle l'ancienne coutume de marquer au bas de chaque page d'impression le mot ou la première syllabe de la page suivante. Il n'est pas rare de trouver, dans les anciens livres de chœur, des transpositions inutiles et même nuisibles. On peut en juger par l'exemple suivant :

Le guidon.



Inconvénients du changement de clef.

Néanmoins, malgré ce guidon, le changement de clef présente encore des inconvénients sérieux. L'élan de la mélodie, son dessin graphique sont interrompus. Pour bien la chanter dans ces conditions, il faut presque la savoir par cœur. On a donc eu raison de se départir de cet usage, vénérable, il est vrai, pour son antiquité, mais au fond trop peu motivé pour être conservé par pur amour de l'archéologie. Toutefois, nous n'entendons nullement proscrire tout déplacement de clef. Au commencement d'une nouvelle phrase musicale, lorsqu'il ne brise aucun lien mélodique,

Usage modéré.

on peut fort bien le tolérer; il est même nécessaire en certaines circonstances : par exemple, après la première partie d'un graduel, lorsque le verset débute par une mélodie qui se déploie dans une gamme beaucoup plus élevée.

---

2. — Des formes des notes.

Formes multiples dérivées des neumes.

Les signes qui expriment les notes des mélodies du plain-chant ont des formes multiples. La forme fondamentale est la note à tête carrée ■. Le nombre des signes usités pour les notes varie d'après les pays et les temps. Pour apprendre à connaître leur signification, il est indispensable de remonter à leur origine, c'est-à-dire aux *neumes* des plus anciens manuscrits.

Les *neumes* sont les signes toniques tels qu'on les trouve dans les anciens livres liturgiques et choraux.



Théorie des trois accents.

Ce nom dérive du grec νεύω, faire signe, νεῦμα, signe, ou de πνεύω, respirer, πνεῦμα, souffle, esprit. Or, ces neumes ne sont autre chose que les *anciens signes d'accentuation*, adaptés à l'écriture musicale et disposés en groupes d'après des combinaisons multiples. Ces accents se réduisent aux trois suivants : (1)

/ accentus acutus, (accent aigu), ⸌ acc. gravis, (acc. grave),
^ acc. circumflexus, (acc. circonflexe).

L'accent aigu. L'accent grave. L'accent circonflexe.

L'accent aigu marque une syllable à prononcer avec une élévation de la voix; comme signe musical, il exprime un ton plus élevé. L'accent grave, au contraire, désigne l'absence d'accent ou une syllabe sur laquelle on baisse le ton; en musique, il marque donc un ton plus bas. L'accent circonflexe est un composé des deux premiers, comme son signe l'indique; il semble démontré que les anciens l'ont prononcé en haussant et baissant successivement le ton sur une même syllabe; en notation musicale, il exprime donc un ton plus élevé, suivi immédiatement d'un autre ton plus bas. Employés comme signes musicaux, les signes d'accentuation ont pris un autre nom et une autre forme. L'écriture s'arrondit et ne laisse plus qu'entrevoir dans les contours la juxtaposition et la combinaison du signe primitif.

---

(1) Nous avons cru superflu de nous étendre longuement sur l'origine et le développement des signes neumatiques. Le tableau succint, tel que nous l'offrons, suffit pour le but pratique que nous nous sommes proposé. Voyez, pour des explications plus approfondies, le livre magistral de Dom Pothier: *Les Mélodies Grégoriennes*.

Valeur des différents neumes.

La *virga*, répond à l'accent aigu; elle marque un simple ton relativement plus haut que celui avec lequel il est en rapport.

Le *punctum*, , répond à l'accent grave couché ou réduit à un point; il désigne un ton plus bas.

Le *podatus* (pes), , est l'accent anticirconflexe, avec l'ouverture en haut; il se compose d'un accent grave et d'un accent aigu; il marque donc un ton plus bas suivi d'un ton plus haut.

La *clivis* (flexa), , est l'accent circonflexe, soit un accent aigu et un accent grave; il désigne par conséquent un ton plus élevé suivi d'un autre plus bas.

A ces quatre neumes principaux s'ajoutent les combinaisons suivantes, qui en sont comme un développement naturel.

Le *porrectus*, , est une clivis à laquelle s'ajoute une troisième note plus élevée.

Le *torculus*, , est un podatus, avec une troisième note plus basse.

Le *torculus resupinus*, , est un torculus avec une virga ou un accent aigu; il forme un groupe de quatre notes dont la 2me et la 4me sont plus hautes.

Le *porrectus flexus*, , est un porrectus avec une gravis ou un accent grave; soit un groupe de quatre notes, dont la 1re et la 3me sont plus élevées.

Le *scandicus*, , se compose de points ou puncta avec une virga ou un acutus, et forme une série de notes ascendantes.

Le *salicus*, , semblable au précédent, en diffère seulement en ce que les notes qui se trouvent avant la virga finale sont d'égale élévation.

Le *climacus*, , est une virga suivie de puncta, et forme une échelle descendante.

Les neumes que nous venons d'énumérer servent tous à exprimer diverses combinaisons de notes distinctes. Il y a en outre dans le plain-chant quelques signes destinés à marquer des nuances d'ornementation. Ce sont :

Le *quilisma*, , qui ressemble au trille ou au gruppetto de la musique moderne.

L'*epiphonus*, , qui revient à un podatus dont la seconde note serait abrégée.

Le *cephalicus*, , qui équivaut à une clivis modifiée de la même manière, en abrégeant la 2me note.

Le *strophicus*, — bistrofa — tristropha — qui marque un ton prolongé en faisant sentir dans la voix autant de pulsations vibrantes qu'il y a de notes juxtaposées.

L'*oriscus*, comme le strophicus, marque un léger prolongement; il se place à la suite d'autres neumes.

La grosse ligne ou la gravis élargie, que l'on rencontre dans le porrectus et dans d'autres figures, ne marque pas un ton plus lourd, mais indique seulement une légère liaison à faire sentir entre deux notes. On la trouve partout dans les manuscrits et dans les anciens livres choraux. Elle est aussi reproduite dans les exemplaires in-folio des éditions officielles. On l'omet généralement dans les éditions portatives; c'est pourquoi nous avons évité d'en faire usage dans notre manuel.



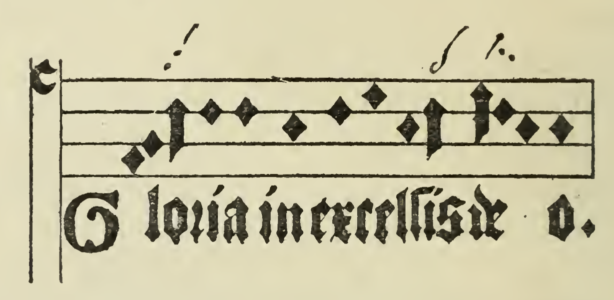
Introduction de la portée par Guy d'Arezzo.

Durant la première moitié du moyen âge, les neumes n'étaient pas tracés sur des portées; ils ne pouvaient dès lors marquer des intervalles déterminés, mais ils se bornaient à exprimer d'une manière vague le mouvement ascendant et descendant de la mélodie, la liaison des notes et le dessin des groupes mélodiques. C'est au XIme siècle qu'un moine bénédictin, Guy d'Arezzo, réalisa la pensée dont ses devanciers s'étaient déjà occupés, de préciser les neumes à l'aide de lignes horizontales indiquant la place des demi-tons et du bémol. Cette innovation donna naissance aux quatre lignes horizontales appelées PORTÉE. La portée eut une grande influence sur la notation neumatique et partant sur l'interprétation du plain-chant lui-même. Au XIIme

siècle l'écriture neumatique proprement dite se transforma en *écriture carrée*, en France, d'où elle passa en d'autres pays. En

Les écritures carrée et claviforme.

Allemagne, les têtes de neumes et les traits d'union devinrent plus gros, de manière à former l'écriture appelée *Hufnagelschrift*, ou *écriture claviforme*.



Après l'invention de l'imprimerie, cette dernière manière d'écrire se maintint encore longtemps dans les diocèses rhénans; partout ailleurs l'ÉCRITURE CARRÉE prit le dessus. Les formes usitées au moyen âge étaient multiples, et s'adaptaient avec une grande liberté au caractère de chaque mélodie. Vers l'issue de cette période leur nombre se restreignit constamment jusqu'à ce

Innovations de Nivers.

qu'enfin, au XVIIIe siècle, Nivers simplifia à la fois la mélodie et l'écriture, et introduisit ce système de têtes carrées, grosses, lourdes, parfaitement uniformes, qui, du reste, mieux que les neumes élégants et variés, représentaient les mélodies telles qu'on les chantait alors, sans autre rythme ni chant que la succession pesante et monotone des sons et des intervalles.

L'écriture musicale, pour être parfaite, ne doit pas se contenter de fixer la mélodie, elle doit en outre la représenter d'une manière intuitive et ressemblante. Il faut en quelque sorte qu'elle exhale le souffle intérieur de la mélodie et peigne sa vie et son rythme. Or, comme nous nous trouvons de nos jours en présence d'un

Double courant.

plain-chant de double nature, dont l'un, consacré par les éditions officielles, est plus simple et abrégé, et l'autre, conforme aux traditions anciennes, conserve les mélodies primitives dans toute la richesse de leur développement, il est juste que la manière d'écrire se règle et se modifie d'après le caractère propre de chacun de ces deux courants. Quelques signes suffisent pour exprimer la mélodie abrégée. Quant aux mélodies primitives, on essaierait vainement de retracer à l'aide de deux ou trois formes leur rythme varié et leur structure délicate.

Excellence de l'écriture neumatique.

L'écriture neumatique est un véritable tableau musical, qui, à l'aide de lignes et de points, représente le dessin mélodique dans toute l'ampleur de son mouvement. L'ancienne écriture carrée,

dérivée de l'écriture neumatique, à une époque où le plain-chant était encore très florissant, a conservé des avantages presque équivalents. C'est dans cette dernière que sont écrits les modèles de mélodies que nous avons recueillis dans le corps et dans l'appendice de ce traité.

Le plain-chant en notes modernes.

Dans notre siècle on a essayé à plusieurs reprises de remplacer les notes carrées du plain-chant par les notes de la musique moderne, afin d'épargner au chantre la peine d'apprendre une nouvelle notation. Nous pensons que des tentatives de ce genre sont de nature à nuire gravement au plain-chant (1). Il est impossible à l'écriture moderne d'exprimer aussi bien que les neumes le groupement des notes et de rendre sensible à l'œil toute la structure de la mélodie grégorienne. De plus, le chantre qui lit une composition de plain-chant écrite en notation moderne se représente naturellement des valeurs rythmiques propres à la musique mesurée. Or, nous l'avons dit, la mesure mathématique tue le plain-chant. Enfin, et ce point est capital, la tradition unie à la pratique d'un grand nombre de siècles a revêtu le chant grégorien comme d'un vêtement sacré et liturgique; le dépouiller de ce manteau de chœur, pour le revêtir de la redingote civile de la notation actuelle, c'est le moderniser, le profaner. Ces signes musicaux qui lui sont propres et que l'on a le tort de trop redouter, sont en quelque sorte le vestibule mystérieux qui donne accès dans le sanctuaire. Se former à leur lecture, apprendre à les aimer et à les apprécier comme la notation la mieux faite pour traduire les mouvements rapides, légers, libres d'une mélodie délicate et originale, tel doit être le premier travail de l'élève. Ce travail, — nous parlons d'expérience, — l'élève doué et studieux le mènera à bonne fin au bout de fort peu de temps. D'ailleurs, la soi-disant difficulté que l'on oppose à la notation ancienne n'a-t-elle pas sa raison dernière dans certains préjugés invétérés?

L'enseignement oral doit compléter la notation écrite.

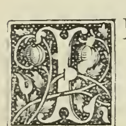
Du reste, au début de sa formation le chantre doit se souvenir de la vérité que nous avons déjà énoncée plus haut : aucune notation, quelque parfaite qu'on la suppose, n'est capable d'exprimer d'une manière adéquate un chant aussi animé et aussi original que la mélodie grégorienne. Il ne se contentera donc pas d'une

(1) Nous n'entendons nullement condamner par là des transcriptions à rythme libre; employées avec modération, elles peuvent servir de guides, de transition, et surtout faciliter la composition et la transcription d'accompagnements. Toutefois nous désirons vivement que le chant grégorien garde sa notation liturgique; elle garantit son caractère sacré, et exprime beaucoup mieux la liberté de son rythme et le dessin de sa mélodie.

bonne notation, mais s'exercera d'après elle sous la direction d'un maître habile. Ce ne sera qu'après s'être ainsi formé le sentiment musical, qu'il pourra trouver par lui-même l'expression propre à chaque mélodie, expression dont les signes ne sont qu'une indication plus ou moins vague et toujours imparfaite.

CHAPITRE IV. — De la formation de la voix.

La nature et l'art, ou la formation à bonne école.



IL ne suffit pas à l'élève qui veut se former à l'art difficile de chanter dignement la louange divine, d'apporter les qualités essentiellement *prérequises à un beau chant*, c'est-à-dire : une bonne voix, du talent musical et du sentiment pour la beauté mélodique. S'il désire faire fructifier ces dons de la nature pour louer le Créateur, il lui faut, outre les qualités infuses, une *formation à bonne école.* La nature n'a pas coutume de donner à l'homme une faculté, une aptitude quelconque dans un état de développement complet, en sorte qu'il ne puisse et ne doive plus en outre la perfectionner par son propre labeur. Et encore est-il rare de trouver réunies toutes les qualités et toutes les conditions prérequises à un beau chant. Par contre, un travail persévérant et un exercice assidu sous la conduite d'un maître habile parviennent à suppléer aux lacunes de la nature et à redresser les défauts contractés par des habitudes vicieuses. Une formation préalable est donc, sinon nécessaire, du moins très désirable pour quiconque se voue à la mission de chanter dans l'église. Or, cette formation consiste à aborder une à une, au moyen d'exercices gradués, les difficultés inhérentes à l'art du chant, et à apprendre à l'élève à les surmonter successivement, à l'aide d'une pratique méthodique. Grâce à une formation semblable, le chantre acquerra une si grande facilité, qu'une bonne exécution musicale ne sera plus pour lui l'effet du hasard ni le fruit d'une heureuse disposition du moment, mais le résultat constant d'un art sûr et raisonné. A l'aide de ce procédé simple et méthodique, une voix naturellement moins favorisée pourra arriver à plus d'ampleur et de sonorité; par contre, faute d'une telle école, un organe, même richement doué, n'arrivera jamais à ce degré de

perfection que les dispositions naturelles se bornent à préparer et que seul un travail consciencieux peut faire atteindre. La voix doit gagner en éclat, en ampleur, et l'artiste apprendre à la manier avec aisance et souplesse. Mais ce n'est pas tout de former de la voix un instrument sonore et docile, et du chantre un virtuose habile à en faire jouer tous les ressorts : ce ne sont encore là que des résultats plus ou moins matériels et extérieurs. Il s'agit en outre de développer, de nourrir, d'ennoblir les aptitudes tout intérieures et en quelque sorte spirituelles, nous voulons dire le génie musical. L'artiste doit apprendre à s'inspirer du sentiment, des impressions de la mélodie. Or, pour obtenir ce résultat, est-il école meilleure que celle de la musique grégorienne?

L'excellence de l'école du plain-chant.

La mélodie du plain-chant à la fois si naturelle et si noble, où la richesse alterne merveilleusement avec la simplicité, et qui trouve des modes magnifiques pour exprimer, avec une étonnante profondeur de sentiment, les plus saints transports et les mouvements les plus élevés du cœur, cette mélodie, disons-nous, mieux que toute autre, semble convenir à cet apprentissage artistique. Et puis, comment prétendre, sans solide formation préalable, interpréter dignement le chant grégorien, qui se distingue entre tous par sa finesse? Sans le sentiment exquis des beautés musicales qui le caractérisent, sans une intelligence pieuse du parfum liturgique qu'il exhale, jamais une voix, fût-elle la plus habile, ne parviendra à rendre tout ce que ces saintes créations de l'art sacré contiennent de vie et de jubilation.

Etendue et durée de ces études.

L'étendue et la durée de ces études préparatoires dépendront du but spécial que le chantre se propose. S'il compte se borner au chant des psaumes, de l'ordinaire de la messe et d'autres mélodies faciles, il peut se passer d'un enseignement approfondi ; il lui suffira, pour atteindre son but, d'avoir appris à former un son pur, à garder les intervalles, à maîtriser et à observer son chant, au lieu de se laisser aller à sa nonchalance.

Il n'en est pas de même du chantre qui se propose d'exécuter les mélodies riches et mouvementées des graduels et des offertoires. Aussi l'invitons-nous à ne pas reculer devant une formation complète, avant de se livrer à l'exercice de son art. Ce serait folie de se condamner à s'épuiser cent fois devant les mêmes difficultés, sans jamais pouvoir en venir à bout ni les maîtriser

complètement, au lieu d'acquérir, une fois pour toutes, à l'aide d'une étude préparatoire, cette facilité de technique qui permet de les surmonter sans peine et de se vouer tout entier à l'expression de la mélodie sacrée. Ainsi, pour nous servir d'un exemple, un chantre aura longtemps de la peine à bien chanter certains neumes, tels que le *torculus* le *porrectus resupinus*, s'il n'a pas fait dans ce but quelques exercices préalables.

Faisons encore observer que les mélodies liturgiques ont pris naissance dans les pays méridionaux, au sein de peuples plus richement doués de génie musical, dont la voix est plus sonore et la langue elle-même un chant. Et néanmoins, ne l'oublions pas, saint Grégoire considérait un exercice assidu comme nécessaire. Au milieu des travaux de son pontificat, malgré les fatigues de la maladie, il ne dédaignait pas d'instruire en personne, et parfois même de son lit de souffrances, ses petits enfants de chœur.

Ordre des chapitres suivants.

Voici l'ordre d'idées qui a présidé à la disposition des exercices dans les chapitres qui suivent. Comme il importe avant tout que le chantre apprenne à connaître les organes de la voix et sache en quoi ils influent sur la formation du son, nous donnerons d'abord quelques notions concernant cette matière. (Ch. V.) Aidé de cette connaissance préalable, l'élève s'appliquera avec plus de fruit à former un beau son musical. (VI.) La prononciation du texte appellera ensuite notre attention; nous en donnerons les lois après celles de l'émission de la voix. (VII.) Suivent des exercices sur les intervalles. (VIII.) Enfin des exercices mélodiques empruntés à des morceaux de chant achèveront de donner à la voix de la souplesse et de l'élasticité. (IX.)

CHAPITRE V. — De l'organe de la voix.

Utilité de la connaissance des organes.



L'Oreille juge par elle-même de la justesse et de la beauté du son. Toutefois il est avantageux à l'artiste de connaître les organes qui fonctionnent dans le chant et l'influence qu'ils exercent sur le son. Cette connaissance lui permet d'en faire meilleur usage et de les ménager avec intelligence.

Trois organes fonctionnent

Or ces organes sont au nombre de trois : 1° les *poumons* avec la trachée-artère, qui fournit la *respiration*, 2° le *larynx*, qui produit le

son; enfin, 3° le *gosier* et la cavité de la bouche, qui en achèvent la *formation.* *dans le chant.*

Les poumons aspirent l'air et le reportent vers le larynx. En y affluant, l'air provoque dans la cavité intérieure de ce dernier une oscillation de deux muscles ténus. Ce mouvement engendre le son. La colonne d'air mise en vibration sonore traverse le gosier et l'arrière-bouche, et parvient jusqu'au devant de la cavité de la bouche. C'est là que le son reçoit sa couleur tonique et se revêt du texte. La cavité de la bouche est à la formation de la voix ce que le pavillon d'un instrument de cuivre est à celle du son. *Ils ont chacun leur rôle propre.*

Pour mieux comprendre l'organisme de la voix humaine on peut encore le comparer à celui d'un tuyau d'orgues. La poitrine avec les poumons répond au soufflet et à la laie ou réservoir d'air. Le tuyau d'orgue se compose de trois parties. La partie inférieure ou le pied équivaut à la trachée-artère sous le larynx. La bouche, qui prend les formes les plus diverses sous l'action des mouvements musculaires, ainsi que toute la cavité qui s'étend au-dessus du larynx, correspondent à la partie supérieure du tuyau d'orgue, qui, on le sait, reçoit du facteur telle ou telle forme, d'après le son qu'il est destiné à produire. Enfin, le larynx a de l'analogie avec l'appareil placé au centre du tuyau, et marqué par une ouverture en forme de large fente. Les membranes musculaires ou rubans vocaux, dont les oscillations engendrent le son, répondent aux languettes vibrantes appliquées à l'intérieur de certains tuyaux. Dans la construction des orgues on reconnaît le maître à la bonne facture du tuyau; de même, l'art du chantre habile consiste en premier lieu à faire agir les organes de la voix conformément à leur aptitude naturelle, en d'autres mots, à produire un beau son musical. *Comparaison entre le mécanisme de la voix et celui des orgues.*

Un mot encore du larynx, dont l'importance est capitale dans la formation du son. Placé avec l'œsophage dans la partie antérieure du cou, le larynx occupe une position très abritée. La nature nous avertit par là que c'est un organe sensible, qui demande d'être préservé avec soin. Si le chantre incline la tête en chantant, il le comprime et le rétrécit. Les deux rubans, dont les vibrations produisent la voix, sont de petites membranes musculaires, attachées à la paroi de la trachée-artère, qui s'étendent vers le milieu de celle-ci, de manière à pouvoir la barrer entièrement. Un appareil aussi simple qu'ingénieux de cartilages et de muscles permet *Sensibilité du larynx.* *Les rubans vocaux.*

de les ouvrir, de les fermer ou de les tendre. Dans la respiration ordinaire, qui se fait sans sonorité, les membranes ou tuniques sont détendues, et la glotte, qui se trouve entre elles, demeure large ouverte; dès que l'on chante, elles se tendent et se rapprochent. En se précipitant au travers de la fente, l'air met les languettes en mouvement; ce mouvement, à son tour, se communique à la colonne d'air, et le son se produit.

Fonctionnement du larynx et des membranes.

La largeur de l'ouverture du larynx détermine l'élévation du ton. Les membranes sont-elles distantes, le son est grave, comme celui d'un large tuyau d'orgue; se rapprochent-elles, le son devient plus aigu. En outre la tension des membranes peut être de force différente; plus elle est forte, plus le son est élevé, tout comme pour les instruments à corde. On peut aussi hausser le son en écourtant les rubans, de même que, sur un violon, on produit une note plus aiguë en diminuant la longueur de la colonne de vibration. Enfin, le son peut croître en élévation par la seule force croissante de l'impulsion d'air, ainsi que le phénomène se retrouve dans les instruments à vent. Grâce à ces nombreuses combinaisons, l'organe si délicat et si expressif de la voix humaine réunit en lui seul les avantages de tous les instruments de musique; aussi est-il à juste titre regardé comme le type idéal, où la nature a concentré toutes les beautés des inventions de l'art.

L'organe de la voix dispose à lui seul des ressources de tous les instruments.

Formation des sons graves et aigus.

Les sons élevés et les sons forts fatiguent et épuisent plus que les sons graves, bien que ces derniers consomment une plus grande quantité d'air. La formation d'un son élevé à l'aide du seul renforcement de la voix, fatigue le muscle à l'excès; la voix se venge alors par un refus, ou bien elle devient enrouée et rauque; parfois même elle disparaît pour toujours. Cependant, à l'aide d'un exercice prudent et gradué, on parvient à élargir la portée de la voix. Une tension trop forte fait perdre leur élasticité aux membranes du larynx; de là les sons aigüs sont plus durs. On s'exercera d'abord à les chanter doucement, en ayant soin de ne pas dépasser la limite des sons auxquels la voix peut atteindre sans effort; puis, petit à petit et prudemment, on s'élèvera plus haut. Lorsqu'on se sent pris de refroidissement, il importe de ménager l'organe; vouloir chanter alors des notes élevées, en renforçant l'impulsion, c'est se faire le bourreau de sa voix et travailler à la ruiner complètement. Les plus beaux sons s'obtiennent en caressant l'organe, et non pas en le maltraitant.

Extension de la portée.

Différentes espèces de voix.

La construction du larynx détermine la différence des voix. Les femmes et les enfants ont la glotte étroite et la voix haute.

Le développement physique produit, d'ordinaire entre 15 et 17 ans, la transformation du larynx. La glotte s'élargit, et la voix d'enfant se change, chez les jeunes gens, en voix d'homme, voix de basse ou de ténor. On reconnaît le commencement de la mue, lorsque la voix s'enroue et devient rauque, qu'elle se retourne, se fatigue vite et se refuse aux notes élevées. Pendant cette période il est préférable de s'abstenir absolument de chanter.

Mue de la voix.

Quelques maîtres cependant ne condamnent pas la voix à une inaction complète, et lui permettent de se donner un exercice modéré, à condition toutefois de ne pas dépasser la portée des sons moyens, et de cesser dès que la moindre fatigue se fait sentir.

Genèse complète du son.

Engendré par la vibration du larynx, le son reçoit en outre, par le concours ultérieur d'autres organes, sa résonnance déterminée. Sur le violon, par exemple, le son produit par la vibration de la corde est renforcé par la résonnance du bois, et essentiellement influencé par la forme même de l'instrument, dont les minces parois vibrent avec la corde, et donnent au son un surcroît d'ampleur en le répercutant dans leurs cavités. Il en est de même de la voix humaine. Les parois de la poitrine et la trachée-artère vibrent avec les tons bas. Il est aisé de s'en rendre compte en appliquant la main à la poitrine, et de constater que les vibrations montent vers les parties supérieures à mesure que les sons s'élèvent. Les nuances de force et de caractère qui se produisent sur cette échelle déterminent dans la voix de petits groupes de sons de même nature, appelés registres, à cause de leur analogie avec les divisions des voix de l'orgue. Dans la transition d'un registre à l'autre les notes sont inégales, aussi n'est-ce que par une étude assidue et attentive de la gamme que le chantre parvient à opérer cette transition sans secousse. Dans la voix de tête surtout la transition est violente, moins à raison de la différence de résonnance, que par suite du changement qui s'opère dans le larynx. En effet, lorsque la tension des languettes est très forte, elles se relâchent tout d'un coup, ne vibrent que de l'extrémité de leur bord et ne laissent plus qu'une fente étroite. De là le son devient effilé. Il faut à l'artiste beaucoup d'exercice avant qu'il arrive à faire bon usage de la voix de tête, et à passer d'une manière aisée et naturelle d'une voix à l'autre jusqu'aux plus bas registres.

Registres de la voix.

Voix de tête.

CHAPITRE VI. — De la formation du son.

Qualités d'un beau son musical, et méthode de l'obtenir.

E son musical doit être mélodieux, plein, nourri, suave, noble, ferme et précis. Pour apprendre à l'élève à bien tailler sa voix, il importe que le maître forme d'abord le sentiment et le goût musical de son disciple. Il aura soin de lui chanter un beau son, et de le faire contraster avec un son inculte, sans âme et sans vie. Pour rendre son exposé plus efficace encore par des exemples, il expliquera une à une, dans le cours de sa leçon, les qualités qui concourent à embellir le son, et fera voir quels moyens servent à les développer, et quels défauts, au contraire, tendent à les offusquer, ou même à les détruire. C'est à l'élève ensuite de régler et d'amender sans cesse sa manière de chanter d'après cet idéal que le maître lui a fait entendre et analyser. Pour y réussir, il faut qu'il se fasse une loi et une habitude de se surveiller constamment lui-même.

Dans le cours de ses exercices, l'élève doit en quelque sorte avoir sans cesse la main à l'oreille, pour observer son propre son. Par là même il se formera à percevoir et à discerner avec plus de finesse le beau musical.

Naissance et répercussion du son.

Or, on distingue deux moments principaux dans la genèse du son : sa naissance dans le larynx, ou sa production; et sa répercussion dans la bouche, ou sa formation.

La naissance du son exige un mouvement prompt.

De même que pour prononcer la consonne *p*, on ouvre les lèvres par un mouvement rapide et énergique, ainsi aussi, pour produire un bon son dans le larynx, doit-on ouvrir les rubans ou les languettes avec vélocité et énergie. Cette promptitude, consciente plutôt que spontanée, n'implique ni violence ni secousse; au contraire, il faut qu'elle s'allie à la douceur. Le son doit être, dès sa naissance, pur, clair, uni, nourri, dégagé de tout autre bruit qui le précède ou l'accompagne. Il ne faut pas qu'il commence à se glisser à moitié au travers de la glotte entr'ouverte, et que celle-ci prenne seulement sa position fixe pendant que le son retentit déjà. Le mouvement énergique de l'attaque a pour effet de tendre les languettes de telle sorte que, dès sa naissance, le son résonne tout entier dans son ampleur parfaite.

Coup de glotte.

Pour obtenir ce coup de glotte, on s'exercera sur la voyelle *a* dans les notes moyennes. L'exercice est plus facile sur la voyelle précédée d'une consonne, p. ex. sur *la;* mais il est moins instructif. Dans le courant des autres exercices, l'élève ne perdra jamais de vue cette loi de la production du son, et veillera à s'y conformer toujours rigoureusement.



Rôle des ligaments vocaux.

La beauté essentielle du son dépend de l'aptitude physique du larynx et des ligaments vocaux. C'est de là que le son reçoit, dès sa naissance, la sonorité, que d'autres moyens peuvent, il est vrai, ennoblir, mais non pas donner. Vigoureuses, les languettes produisent un son fort et sonore; faibles, elles n'engendrent qu'un son sec. C'est d'elles, par conséquent, que dépend la beauté proprement dite, la sonorité métallique du son. A l'aide d'exercices, on parvient à développer la force du son lui-même, et surtout l'élasticité et la mobilité des rubans vocaux dans la transition d'un registre de sons à un autre.

Formation du son dans l'avant-bouche.

Produit dans le larynx, le son demande encore à être formé, façonné. Cette seconde opération s'accomplit principalement dans le devant de la bouche. La colonne d'air vibrant et sonore doit se dégager du gosier en rayon concentré, sans se diviser ni se répandre, sans heurter contre un obstacle ni se détourner du droit chemin, et aller frapper le haut du palais dans l'avant-bouche, environ à l'endroit de la naissance des dents. Pendant que la colonne d'air opère ce mouvement, la bouche doit être modérémente ouverte, à peu près de telle sorte que le pouce puisse se placer entre les rangées des dents; plus large, l'ouverture rend d'ordinaire le son grêle; plus étroite, elle l'étouffe. Toutefois, il sera bon d'ouvrir la bouche tantôt davantage, tantôt un peu moins, d'après la disposition diverse des organes et suivant que la beauté du son l'exige. Quoi qu'il en soit de ces différences accidentelles, l'élève observera la règle suivante : *Le son se forme dans le devant de la bouche.* Aussi s'étudiera-t-il, par des exercices assidus, à l'y fixer.

Règle à observer.

—⁜—⁜—⁜—⁜—⁜—

Résultats qu'elle produit.

Dans le principe, il est vrai, l'effort que l'on fait pour frapper le son contre la paroi de l'avant-bouche, rendra le ton plus faible et plus pointu; mais, avec le temps, il reprend sa force et se distingue très avantageusement du timbre d'autrefois. Il a du brillant, de la clarté; il est pénétrant; il remplit de vastes espaces de sa so-

norité métallique, et devient propre à se faire entendre même à travers un chœur nourri. Un ton formé d'une autre manière fatigue vite et épuise davantage la voix, tandis qu'en chantant de l'avant-bouche, on ménage l'organe, de manière à lui conserver les forces pour chanter plus longtemps. Le ton qui n'est pas formé dans le devant de la bouche est confus, spongieux, mou ; l'autre, au contraire, est ferme, solide, comme travaillé au marteau, brillant et si ouvert, qu'il incline presque vers l'excès.

Défauts du son provenant de sa formation défectueuse.

On parvient à éviter la plupart des défauts de formation du son en le frappant contre la paroi antérieure du palais, d'après la règle donnée plus haut. Ces défauts, en effet, proviennent le plus souvent de ce que la colonne vibrante d'air sonore perd sa route et semble errer dans le gosier ou dans la bouche, qui l'influencent au passage. On s'aperçoit aussitôt si le ton frappe le gosier ou l'arrière-bouche; dans ce dernier cas, il est sourd; il s'éclaircit à mesuse qu'il se rapproche de l'avant-bouche. Ce défaut s'appelle chanter du gosier ou du palais. Un autre défaut consiste à chasser la colonne d'air par le tuyau nasal. Pour l'éviter, on s'exercera à chanter toutes les voyelles en gardant le nez fermé, jusqu'à ce qu'elles aient un son pur, et l'on reprendra ce procédé à chaque fois qu'on s'aperçoit que le défaut tend à reparaître.

Chanter du gosier.

Nasiller.

Le maître habile ne manquera pas de faire entendre à l'élève comment le son gagne en beauté à mesure que l'on sent son lieu de résonnance se rapprocher du devant de la bouche.

CHAPITRE VII.
De la prononciation du texte [1].

Le texte et la mélodie doivent former un seul tout.



L ne suffit pas de former un beau son musical; il faut encore l'unir intimement à la parole du texte. En effet, le texte et la mélodie doivent former un tout, où, loin de se nuire l'un à l'autre, les deux éléments se relèvent mutuellement. Les paroles ont pour mission d'animer les sons, et

(1) Dans plusieurs passages de ce chapitre, nous avons dû nous écarter un peu de l'original, parce que la classification et l'analyse des sons varient d'une langue à une autre. (Note du Trad.)

ceux-ci, à leur tour, doivent élever, transfigurer le texte. Il arrive souvent que, grâce à de bonnes dispositions naturelles, un son n'est pas mauvais, mais qu'il perd une partie de sa sonorité dans la diction. Plus souvent encore la diction est si mauvaise qu'elle exclut tout son musical.

Division des sons.

Il est moins difficile de prononcer séparément les différents sons que de les lier ensemble. Les sons, on le sait, se divisent en voyelles et en consonnes; les premières sont sonores par elles-mêmes, les dernières ne résonnent qu'à l'aide de voyelles qui les soutiennent. (1) Il suit de là que le son musical s'appuie sur la voyelle. C'est elle qui fait la beauté du chant; par conséquent il faut qu'elle remplisse toute la durée de la note. Les consonnes, au contraire, interrompent les sons mélodiques; aussi doit-on les articuler d'une manière courte et rapide. D'autre part, cependant, formant comme le squelette de la langue, elles procurent la netteté de la prononciation; d'où il suit qu'on doit les articuler d'une manière précise et bien tranchée. En règle générale, le chant, de même que le discours relevé et emphatique, comporte une articulation plus forte et plus marquée que le langage de la conversation ordinaire. Plus l'artiste s'abandonne au sentiment de la pure mélodie, plus il adoucira les consonnes; aussi les langues les plus musicales se distinguent par leur abondance de voyelles pleines et leur sobriété de consonnes, ainsi qu'il est aisé de le voir dans la langue italienne.

Rôle spécial des voyelles et des consonnes.

De là nous pouvons, dès maintenant, établir en principe que, *plus un chant revêt le caractère d'un récitatif musical, plus aussi l'articulation doit être précise et ferme.* Ce principe détermine une différence notable entre la prononciation du texte dans le plain-chant et dans la musique moderne; bien que, dans cette dernière aussi, l'artiste interprète différemment un récitatif et un morceau lyrique.

Règle générale.

La prononciation des voyelles n'offre guère de difficultés. La plus aigüe des voyelles est *i;* vient ensuite *e;* la voyelle *a*, la plus sonore, occupe le milieu; *o* et *u* (pron. *ou*), qui la suivent, sont déjà plus sombres; enfin la dernière, *u*, se rapproche de la première, *i*.

Caractère de chaque voyelle.

(1) En allemand, *Selbstlauter* et *Mitlauter;* en flamand, *Klinkers* et *Medeklinkers.* (Note du Trad.)

Les cinq voyelles principales forment donc un cercle, dans la disposition suivante. (1)

I e y grec se prononcent de même (2).

I
E U
A O

Les voyelles mixtes peuvent se placer entre les premières comme suit :

é I u upsilon proprement dit.

E moyen entre ê et é. E — eu fermé Feu — U ou

eu heure

ê — eu ouvert — ô

A au O — O moyen entre au et ô.

Enfin les diphtongues offrent les combinaisons suivantes :



(1) Dans ce tableau, nous n'hésitons pas à donner la préférence à la voyelle *u* prononcée *ou* à l'italienne, sur le *u* français, parce que dans la formation des voyelles *ou* est plutôt un son premier que *u* français ; aussi plusieurs langues ne possèdent pas le *u* français, tandis que le *ou* se rencontre partout. (Note du Trad.)

(2) On aura soin de donner à la voyelle *i* un timbre aussi nourri que possible, en la rapprochant un peu de la voyelle *u*. Du reste les grecs modernes donnent à leur *y* un son moyen entre *u* et *i* français. (Note du Trad.)

La prononciation de la voyelle *a* fait prendre à la bouche une position que l'on peut considérer comme la plus favorable au chant, et que l'on s'efforcera de suivre, comme norme directrice, dans la prononciation des autres voyelles.



La prononciation des voyelles varie de caractère d'après les nations. On peut ranger les différences en deux grandes classes : la prononciation des peuples du Nord, caractérisée dans la langue allemande et la langue néerlandaise ou flamande, et la prononciation des peuples du Midi, personnifiée dans la langue italienne. Les Allemands emploient des voyelles voilées en parlant et en chantant; les Italiens ont une préférence pour des voyelles claires et ouvertes. Les Français se rapprochent des Italiens, sans atteindre cependant à cette limpidité parfaite de l'accent romain, qui semble être un reflet du ciel de l'Italie. La différence entre la prononciation du Nord et celle du Midi se fait surtout sentir dans les voyelles *o* et *u*. Pour les former, l'Allemand arrondit, avance et grossit les lèvres, tandis que l'Italien, sans changer l'ouverture naturelle de la bouche, se contente de resserrer les lèvres en les rapprochant des dents. Un exercice oral vaut mieux ici que les descriptions pour dépeindre ces deux manières et faire voir comment chacune d'elle influe sur le son. Voici comme on pourra s'y prendre :

Prononciation différente des différents peuples.

On ouvrira la bouche, de manière à laisser un espace de la largeur d'un doigt entre les rangées de dents; on resserrera les lèvres autant que possible, en les collant contre les dents; puis, en aiguisant la pointe de la langue, on chantera la voyelle *a*, de manière à frapper le son contre le devant des dents. Sans changer de position, on passera ensuite aux voyelles *e* et *i*. Enfin on abordera les voyelles *o* et *u* (*ou*). Au début on rencontrera de la difficulté pour ces deux dernières voyelles; mais au bout de quelques exercices on acquerra plus de facilité. Il n'est pas requis toutefois de faire passer tous les élèves par cette épreuve. Pour beaucoup d'entre eux il suffira d'avoir appris à ne pas produire un *u* (*ou*) voilé, dans l'arrière-creux de la bouche, mais à former une voyelle claire et ouverte. L'*o* des Italiens est généralement voisin de *a*, comme dans le mot français *mort*.

Exercice de formation des voyelles.

Il y a un siècle déjà, l'ancien maître de chant Hiler (1) conseillait aux peuples du Nord de ne pas s'éloigner de cette nuance; et cette règle est encore en vigueur dans nos conservatoires.

(1) Grand chantre de l'école de S. Thomas à Leipsig. † 1814.

Remarquons cependant que la parole chantée ne doit pas trop s'écarter, par un excès d'affectation, du discours parlé. Pour les nasales, il suffit de les marquer à la fin du son de la voyelle; dans les diphtongues, on s'arrêtera le plus sur la voyelle prédominante, par exemple sur le son *a* dans *voir*, sur le son *i* dans *nuit*, etc. Enfin les *e* muets et les *i* prolongés peuvent être chantés à peu près comme un *e* moyen entre un *é* tout à fait fermé et un *è* grave.

—⁘—⁘—⁘—⁘—⁘—

Prononciation des diphtongues et des voyelles composées.

Si nous appliquons ces règles au chant d'un texte latin, nous trouverons que dans les diphtongues la première voyelle devra l'emporter sur la seconde. On chantera par conséquent *la-a-auda, e-e-euge*. Quant aux sons, *ae*, *oe*, on les prononcera comm un *e* légèrement grave, en accentuant au commencement et à la fin la nuance distinctive qui leur revient, *æ-e-e-æquum, cœ-e-e-œlum.*

Groupement des consonnes.

Les consonnes se divisent en *muettes* et *sonnantes.*

Les muettes se partagent en trois groupes :

Les labiales b, p, f, v (w), qui se forment avec les lèvres.

Les dentales d, t (th. angl.), qui se forment avec la langue contre les dents.

Les gutturales g, c ou ch dur, q, qui se forment dans le gosier (1).

Les sonnantes comprennent deux groupes :

Les *liquides* l, m, n, r, qui ont un caractère coulant, et

Les *sifflantes* z, s (c), g et ch doux; enfin x (qs).

R *guttural et palatal.*

La consonne *r*, dans le chant, se prononcera du bout de la langue, au moyen d'un léger roulement produit par les battements rapides de l'extrémité de l'organe contre la paroi antérieure du palais. Ce *r* est plus avantageux au chant que le *r* formé dans le gosier à l'aide d'un gonflement de la racine de la langue. (2) Ce dernier *r* a reçu le nom de *r guttural*, en opposition au premier, appelé *r palatal.* On s'appliquera à prononcer les labiales en resserrant les lèvres, les dentales du bout de la langue et les gutturales dans la partie antérieure du gosier.

—⁘—⁘—⁘—⁘—⁘—

(1) Le X grec (ch flamand et allemand, jota espagn.) manque en français.

(2) La nuance *grasse* de ce *r* est indiquée par son nom même de *r grasseyé.* L'orateur non moins que le chantre doit l'éviter avec soin. V. Legouvé, L'art de la lecture, ch. 7. (Note du Trad.)

Position de la bouche.

A chaque son, voyelle ou consonne, répond une position spéciale de la bouche. Par conséquent, dans un texte chanté, la succession rapide des sons exige un changement également prompt dans la manière de poser la bouche. La vélocité de la parole, en effet, ne peut engendrer aucune confusion, ni enlever quelque chose à l'articulation précise de chaque son. En passant d'un son à un autre, on doit donc veiller à ne pas maintenir l'organe dans la même position, pour que le deuxième son ne se ressente pas de la couleur du premier. Réciproquement, le son qui suit ne peut en aucune manière influencer celui qui précède. Ainsi, par exemple, on ne donnera pas à toute la modulation qui s'étend sur la voyelle *a* du *Sanctus* le caractère nasal, parce que la syllabe se termine par un *n*; mais on chantera le *a* pur, en se contentant de faire sentir la nasale en passant à la syllabe *ctus* : *sa-a-a-anctus,* et non *san-an-anctus.*

Règles de l'articulation.

Voici la règle fondamentale à observer dans le chant pour bien articuler le texte : *Formez et fixez l'articulation dans le devant de la bouche, du bout de la langue, en serrant les lèvres.*

Pour parvenir à articuler de la sorte, maints chantres devront soumettre leur bouche à une véritable gymnastique; mais s'ils entreprennent courageusement cet exercice, ils seront surpris eux-mêmes des résultats précieux qu'ils ne tarderont pas à en recueillir.

Exercices pratiques.

Comme exercices pratiques, nous recommandons spécialement :

1° De chanter sur un même ton différentes voyelles, en passant d'abord lentement, puis plus vite, de l'une à l'autre; par exemple, les voyelles claires : i e i — e i, etc. e a e, i e a.
les voyelles sombres : o u o — u o u, u o a, a o u e i.

2° De chanter une voyelle sur un ton moyen, et de monter lentement et doucement vers les notes élevées. Il arrive souvent, en effet, que les voyelles sont claires dans les notes moyennes sans l'être cependant à d'autres degrés de la gamme. Cet exercice est excellent pour remédier au défaut d'équilibre de la voix.

3° De faire des exercices de récitation. Une expérience certaine a appris que le moyen le plus aisé d'acquérir la prononciation élégante et distincte, requise pour le plain-chant, consiste dans les exercices de récitation. Rien d'étonnant, du reste, puisque le chant grégorien n'est que la plus parfaite expression de la diction musicale.

Pour rendre ces exercices de récitation plus fructueux, on aura soin de ne pas les faire sur un ton bas ou de conversation, mais sur un ton élevé, en guise de chant, par exemple, sur le *la* ou le *si*. Dans les séminaires on trouvera une abondante matière d'exercices dans les lectures, les extraits des épîtres et des évangiles, les psaumes, dont le texte deviendra par là même plus familier aux jeunes lévites. On chantera lentement, pour avoir le temps de se rendre compte de chaque son et d'en observer le timbre; et, tandis qu'on prononcera les consonnes d'une manière courte et précise, on laissera résonner plus longuement les voyelles, afin d'arrondir leur sonorité musicale. On aura soin de bannir les voyelles mixtes, qui abondent dans les provincialismes, et de produire le son dans toute sa pureté, sans confusion ni mélange. S'aperçoit-on qu'un son manque de clarté, on l'extraira du mot ou du texte à chanter, et l'on en fera l'objet d'un exercice spécial, en plaçant, au besoin, le doigt entre les dents, pour garder la juste ouverture de la bouche; puis, quand il sera devenu clair et que le mécanisme aura pris l'habitude de le bien former, on replacera le son dans le mot et on le chantera avec le texte.

Dans l'intérêt de la dignité du service divin, nous recommandons ces exercices tout spécialement aux futurs ministres des autels.

Remarque générale concernant nos exercices de chant.

(Voir le 2me appendice à la fin de l'ouvrage.)

Raison de notre méthode.

Si nous nous étions proposé de tracer un programme pour un cours complet de chant, nous aurions disposé nos exercices d'après un plan plus large. Nous aurions d'abord exercé l'élève à chanter un seul ton; après un certain temps, nous lui aurions appris à passer d'un ton à un deuxième; de là, par un procédé lent et gradué, nous l'aurions exercé à lier ensemble deux, trois, quatre tons et davantage.

Pour une formation plus sommaire, nos exercices, tels que nous les avons disposés au deuxième appendice de notre travail, nous paraissent devoir suffire.

Manière de se servir de nos exercices.

Voici comment nous conseillons de les appliquer. On consacrera la première leçon à l'explication de la gamme à sept tons, des notes et des clefs; à partir de la seconde on donnera les principes essentiels de la formation du son, et on abordera les exercices de chant. Les remarques ultérieures et les explications plus approfondies trouveront aisément leur place dans le cours même des

exercices. Le maître en sera avare ou prodigue d'après les circonstances. S'il s'adresse à des élèves plus avancés en âge, il trouvera de l'avantage à donner dès l'abord quelques notions complètes, en faisant appel à l'intelligence déjà suffisamment développée de ses disciples. Pour les enfants, au contraire, il vaudra mieux se borner à quelques principes fondamentaux, exposés sous une forme imagée et facile à saisir. On leur dira, par exemple : lancez le son en avant, faites-le sortir de la bouche, ne chantez pas de la gorge, du nez, etc. Nous recommandons instamment de diviser les premiers exercices en exercices d'intervalles et de récitation. Toutefois, rien n'empêchera d'y glisser à propos quelques exercices ayant pour but de niveler la voix et d'étendre sa portée, en passant d'un registre à l'autre et en montant graduellement vers les notes élevées. A cette fin, on peut consacrer cinq à huit minutes au commencement de chaque leçon à des exercices de gamme. La sonorité de la voix se développe surtout en chantant des tons soutenus. Cet exercice prend le nom de *messa di voce*, émission de la voix. On commence par émettre le son le plus doucement possible (*pianissimo*), on le renforce peu à peu par une gradation régulière jusqu'au *fortissimo*, et on le laisse expirer en *pianissimo*.

Messa di voce.

Aussitôt que les élèves seront sûrs des intervalles de tierces et de quartes, le maître passera à la seconde partie des exercices. Les exercices de quartes et de quintes offrent déjà un peu plus de difficulté. Avant d'aborder le numéro 17, il sera bon de reprendre le numéro 8, et de chanter ainsi d'abord la quarte par un degré conjoint, pour passer de là à la quarte entière, d'un seul trait. De même, pour faciliter le numéro 21, il sera bon d'y glisser d'abord quelques tons intermédiaires.

Graduation des intervalles.

CHAPITRE VIII. — Remarques sur la première série de nos exercices de chant.

Des exercices d'intervalles.



OUS conseillons de chanter ces exercices avec les anciens noms, *do, re, mi,* etc. Les autres noms, empruntés à l'Allemagne, *de, ge, ce, aeff,* sont uniformes, dépourvus de sonorité, et partant moins adaptés au chant. Aussi les noms anciens ont-ils été maintenus à bon droit dans les écoles de chant. Ils ont l'avantage d'être plus sonores, de contenir toutes les voyelles, de commencer par la consonne et de terminer par la voyelle, sauf le *ut* de Guy d'Arezzo, que les maîtres italiens

Les anciens noms, do, re, mi, sont préférables.

ont, pour cela même, avantageusement remplacé par *do*. Mais il y a plus. Les anciens noms sont en outre préférables au point de vue du développement du sentiment tonique. Les intervalles naturels, en effet, ne sont pas absolument égaux les uns aux autres. Les deux tierces majeures *si-sol* et *la-fa* ont une résonnance quelque peu différente; de même, dans les tierces mineures, *sol-mi* sonne autrement que *fa-re*. On visera donc à donner au *mi* tout le caractère doux du phrygien, et de faire pressentir dans le *fa* le *re* dorien qui le suit. De la sorte, chaque son de la gamme reçoit une physionomie individuelle. La gamme moderne, qui n'est plus qu'une superposition de douze demi-tons, a perdu ces nuances. L'élève possède une grande sensibilité pour les percevoir et s'en pénétrer. Il identifie le caractère propre à chaque note avec le nom qu'elle porte, et se trouve ainsi puissamment soutenu dans le chant. Il suit de là que les exercices de vocalisation ou de solfège en *la la la* sont plus difficiles. Cependant il sera utile de chanter à la suite toutes les voyelles sur les différents exercices.

But premier à atteindre : trouver le ton avec assurance.

Le but premier des exercices d'intervalles est d'apprendre à l'élève à trouver un ton avec assurance. Le maître aura soin d'unir à ces exercices tout ce que nous avons dit plus haut de la formation, de l'attaque et de l'émission du son, ainsi que de la prononciation. Il importe d'améliorer, de limer le son dès la première note, et de ne jamais laisser passer un son inculte sans le polir.

Conseils ultérieurs.

Pour faciliter la formation du son, on chantera à notes prolongées, afin que l'élève ait le temps d'amender un son défectueux à son émission. On fera de longues pauses, dans le but d'interrompre la modulation inhérente à la succession des notes et qui rendrait l'étude des intervalles trop facile. Il faut que le chantre s'arrête et mesure d'avance la distance de l'intervalle avant de la franchir.

Chaque ton, nous ne pouvons assez le redire, doit être attaqué avec fermeté et précision, et résonner avec clarté et limpidité dans l'avant-bouche.

On aura soin, dans les exercices d'intervalles, de chanter toujours à mi-voix et doucement, ou du moins en ne dépensant qu'une force moyenne : un son doux est plus soumis à la direction de l'esprit. Le maître chantera encore plus doucement que les élèves, afin de captiver davantage leur attention. Il chantera avant eux, et rarement avec eux. Lorsque les élèves auront fait quelques

progrès, il pourra fort bien présider les exercices sans chanter lui-même une seule note. Nous ne conseillons pas d'accompagner les exercices sur le piano ou l'harmonium; on se contentera de soutenir les voix, par exemple, à l'aide d'un violon.

Pour apprendre aux élèves à régler tous les intervalles d'après un ton donné, le maître aura soin de varier l'élévation de ce dernier. Rien n'empêchera de chercher de la variété dans les exercices en ayant recours à des modulations prises en dehors de notre recueil, pourvu toutefois que l'on évite, avec autant de soin que cela s'observe dans les conservatoires, de donner à l'élève des banalités qui dégoûtent et faussent le goût.

Les exercices qui suivent sont conçus dans le style et dans l'esprit du plain-chant; ils font ressortir toute la beauté des intervalles naturels et donnent lieu à beaucoup de remarques utiles concernant l'art de chanter et la théorie du chant grégorien.

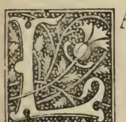
Il faut que l'enseignement soit varié et vivant.

Le maître veillera à bannir la monotonie de ces exercices parfois assez secs en eux-mêmes. A cet effet, il groupera ses élèves d'après des combinaisons variées, et les fera chanter deux à deux de manière à ce que les voix se fondent les unes dans les autres : par là il provoquera l'émulation et fera aimer le chant. Les élèves se tiendront généralement debout en chantant; ils garderont une attitude droite; pas de gestes déplacés, tels que mouvements de tête, grimaces, etc.

Il est merveilleux de voir quelle habileté l'élève peut acquérir, avec quelle vélocité l'esprit arrive à passer de la vue du signe à l'exécution de ce qu'il exprime. A mesure que la facilité se développe, le mécanisme s'efface, l'esprit embrasse tout d'un seul coup l'œil, et l'on comprend la vérité de cette parole de Hiler : “ Les règles ne sont que des béquilles : on les jette dès que l'on peut marcher seul.”

CHAPITRE IX. — Remarques sur la deuxième série de nos exercices.

Raison du choix et de la disposition des exercices de la 2me série.

A deuxième série contient des exercices empruntés aux mélodies les plus simples de l'antiphonaire Ce sont pour la plupart des fragments extraits du Vespéral. Le maître pourra emprunter à la deuxième partie les quelques notions de tonalités ou de rythme nécessaires à l'élève. Il y

trouvera d'abord les gammes de chaque mode, qui fournissent les meilleurs exercices de vocalisation; ensuite quelques formules fondamentales propres à chaque ton. Toutefois, les gammes des tons plagaux conviennent peut-être moins pour des exercices de vocalisation, attendu qu'elles se composent de deux demi-gammes partant en sens inverse d'un centre commun. Viennent ensuite des phrases mélodiques courtes et détachées, d'une difficulté graduée. Comparée à l'étendue des méthodes ordinaires de chant, la matière d'exercices que nous offrons est limitée; nous croyons néanmoins qu'elle suffit pour notre but particulier. Nous conseillons au maître de faire apprendre par cœur plusieurs de ces petites phrases, ou mieux encore les antiennes en entier, afin que l'esprit des élèves se forme à ces mélodies, et se nourrisse de leur impression et de leur sentiment. Pour garder la disposition méthodique des exercices, nous avons dû extraire des phrases détachées de compositions plus longues, et réunir ainsi les fragments mélodiques suivant l'analogie et la parenté qu'ils ont les uns avec les autres. Quoiqu'isolés, ces fragments restent beaux. Toutefois, nous n'avons pu leur conserver tout le charme qu'ils offrent dans l'ensemble des compositions. Il serait donc injuste de vouloir juger du plain-chant d'après ces extraits. Ce n'est qu'à la fin de cette deuxième série que nous avons réuni quelques antiennes dans leur entier, afin de donner une idée de la mélodie complète, et de faire voir comment les compositions varient du style simple au style orné. Ces spécimens, joints aux exemples contenus dans le premier appendice, mettront l'élève en état d'apprécier la mélodie grégorienne, alors même qu'il n'aurait aucun livre de chant liturgique sous la main.

Caractère esthétique des mélodies grégoriennes.

En passant de l'art moderne à l'étude du plain-chant, l'élève semble sortir d'un jardin artificiel pour entrer dans une nature épanouie en liberté; il s'engage non pas dans un pays du Nord, monotone et nébuleux, mais dans une contrée méridionale exubérante de richesse, saturée de lumière et de couleurs, rayonnante d'impressions et de sentiments. L'œil accoutumé à la flore de nos parcs artificiels a de la peine, il est vrai, à admirer la fleur des champs, à reconnaître la noblesse de son dessin, l'harmonie délicate de ses couleurs et son accord parfait avec la nature qui l'environne. L'artiste chantre formé à l'art moderne éprouve la même difficulté en présence de la simplicité mélodique des antiennes du

plain-chant. Mais, dans le monde des sons, non moins que dans le royaume des fleurs, la véritable beauté ne se trouve pas dans les classifications pompeuses, dans les théories savantes, mais dans l'impression que l'objet produit sur celui qui l'observe avec un abandon simple et sans prévention. Que l'oreille oublie un instant tout ce qui se nomme accord, mesure, harmonisation; qu'elle laisse même de côté la dominante et la finale, en un mot, tout ce qui constitue l'appareil de l'art; il lui suffira d'entendre une mélodie et de se complaire dans son charme, pour en apprendre plus que de toutes les théories ensemble. Le vrai chantre se délecte avant tout dans la mélodie. Outre la beauté purement naturelle, la noblesse des formes, l'ampleur de vie et de sonorité, la profondeur d'inspiration et de sentiment, l'élève observera surtout dans les mélodies grégoriennes le parfum liturgique. Semblables à des bouquets mystiques, elles répandent autour d'elles une atmosphère de recueillement, de piété et d'onction.

Jugement de Guy d'Arezzo.

Rappelons encore cette parole d'un ancien maître expérimenté : " De même que l'argent pur brille et reluit davantage à mesure qu'on s'en sert plus souvent, de même, plus on le chante, plus le plain-chant gagne en beauté." (1) Les remarques que nous joignons à chaque mode ont pour but d'expliquer le contenu des exercices, et d'insinuer au maître les pensées propres à instruire ses élèves; en outre, elles ont l'avantage d'orienter d'une manière générale les élèves dans le domaine du chant simple des antiennes.

Usage liturgique et caractère des 8 modes.

Premier mode.

Le PREMIER MODE fournit, avec le huitième, le plus grand nombre d'antiennes à l'antiphonaire. Les mélodies du premier mode sont multiples. Toutefois, comme elles se rattachent à un petit nombre de formes fondamentales, elles sont faciles à reconnaître. L'antienne "*Qui mihi ministrat*" représente une de ces mélodies types. Elle se compose de quatre groupes (1.2.3.4). Chaque groupe a deux membres qui se répandent en sens inverse. Les finales sont disposées avec un art admirable. Dans le 1er groupe, le 1er membre se termine en *fa* (f) et le second en *la* (a); dans le deuxième, ils finissent tous les deux en *sol* (g); ce qui donne de l'ampleur à la mélodie et forme des chutes sonores En outre, le premier groupe,

(1) In modum puri argenti omnis cantus, quo magis usitatur, eo magis coloratur. (Guid. Aret. *Microl.* c. 17.)

qui sert d'introduction à la phrase, va en montant; le quatrième groupe opère la finale en descendant. Le deuxième groupe commence par une figure ascendante; le troisième se termine par une cadence correspondante; tandis que les deux membres intermédiaires, à savoir le deuxième du second groupe et le premier du troisième, ont également une structure symétrique. Cette harmonie n'est pas l'effet d'un calcul, d'un effort; la mélodie est trop belle pour sentir le travail; on entend que dès sa première conception elle a dû posséder toutes ces beautés. Or, c'est là une qualité spéciale des mélodies grégoriennes, de construire, à l'aide de formes toniques si simples et si restreintes, un édifice riche et varié de phrases musicales. Beaucoup de mélodies nous offrent une structure également remarquable. Pour d'autres, dont la disposition symétrique n'est pas aussi apparente, nous dirons avec Guy d'Arezzo : "Ce qui produit sur l'âme une impression si agréable, ne peut manquer de symétrie (1)". La mélodie dont nous venons de faire l'analyse est en quelque sorte une phrase type, qui revient souvent, avec de légères modifications et sur des textes différents. Nous la nommerions volontiers le vêtement journalier du premier mode; mais un vêtement d'une étoffe précieuse, d'un tissu mélodique distingué et dont la coupe s'adapte toujours à merveille au texte qu'elle recouvre. On pourra comparer à l'antienne "*Qui mihi ministrat*" celle des Vêpres des Martyrs : "*Si quis mihi*," "*Qui vult*," "*Qui me confessus.*" Dans les moindres de ces mélodies, la clarté et la précision s'unissent à la grâce. A l'aide des moyens les plus restreints, les compositions atteignent à une véritable perfection. Témoin, par ex. le "*Tu es Pastor*," de la fête des SS. Apôtres Pierre et Paul. Au Vendredi saint, les antiennes "*Ait latro*" et "*Cum conturbata*" sont empreintes d'une rare simplicité et respirent un parfum de suavité et de tendre supplication. Aux Vêpres des Apôtres, les chants sont mâles et vigoureux. L'"*Estote fortes in bello*" surtout retentit comme un cri de guerre. Sous le rapport de la douceur et de l'élan dévotieux l'antienne "*Virgo prudentissima*" de la fête de l'Assomption est remarquable entre toutes. Elle suit d'abord avec un vif désir la Mère de Dieu s'élançant de cette

(1) Quam rationabilitatem, etsi sæpe non comprehendam, rationabile tamen creditur, quo mens, in qua est ratio, delectatur. (*Micr.* 15.)

terre pour s'élever au Ciel; puis elle éclate en louanges triomphantes. Comment dépeindre encore la beauté vraiment incomparable de l'antienne "*Montes Gelboë*" du cinquième dimanche après la Pentecôte? C'est une complainte sublime, empreinte d'une douleur calme et profonde; il semble qu'elle distille des larmes que l'on entend tomber goutte à goutte.

Le premier mode se distingue encore par ses grandes antiennes de *Magnificat*. Le caractère de sa mélodie semble, mieux que tout autre, se prêter au chant imposant et solennel des jours de fête.

Nous nous bornerons à signaler les antiennes " *O Crux* " de la fête de l'Exaltation de la Ste Croix, " *Hodie Christus natus est* ", gracieux cantique de Noël, " *Tribus miraculis* " de l'Epiphanie; puis les antiennes de *Magnificat* des fêtes de Pentecôte, de Toussaint, de la Nativité de N.-D., de S. André, de Ste Agnès, de Ste Agathe, des SS. Apôtres Pierre et Paul et de S. Clément. Toutes ces antiennes sont composées dans le grand style, et méritent une étude approfondie. La prophétie à l'adresse de Jérusalem, " *Cum appropinquaret* " du IXme dimanche après la Pentecôte, est une composition d'une originalité et d'un effet remarquables. Elle marque toute la distance qui sépare les productions plus récentes des anciennes compositions. Comme un maître moderne traiterait autrement un texte semblable!

Deuxième mode.

Le DEUXIÈME MODE nous fournit ses plus beaux spécimens au Commun des Saints. On pourra voir entre autres les antiennes fraîches et joyeuses "*In patientia*" et " *Majorem caritatem* " des Vêpres des Apôtres; les antiennes triomphantes " *Isti sunt sancti* " et " *Sancti per fidem* " de celles des Martyrs, et l'antienne vigoureuse et mâle " *Sacerdos* " des Vêpres d'un Confesseur Pontife. Les antiennes de ce mode se distinguent des autres par la souplesse de leur structure et l'élasticité de leur mouvement. Quelle beauté dans l'antienne de Ste Cécile " *Virgo gloriosa* "! On dirait que le compositeur s'est plu à refléter dans l'entrain de la mélodie tout ce que la grâce a mis d'élan dans l'âme de l'aimable patronne de la musique sacrée. Mentionnons encore les antiennes " *Genuit puerpera* " de Noël, " *Ecce Maria* " de la Circoncision, " *Innocentes* " des SS. Innocents, et l'antienne pleine de suavité et de tristesse " *Oblatus est* " du Jeudi saint. Dans le style des grandes antiennes solennelles, citons l'antique et imposante mé-

lodie " *Magnum hereditatis* " de la Circoncision et la prière grandiose " *O rex gloriæ* ", par laquelle l'Eglise implore la descente du Saint-Esprit au jour de l'Ascension. Cette dernière mélodie se retrouve dans les grandes antiennes *O*, si justement admirées, qui précèdent la fête de Noël aux derniers jours de l'Avent, et dans l'antienne " *O Doctor* ", qui se chante actuellement à la fête de Docteurs de l'Eglise.

Troisième mode. Le TROISIÈME MODE se distingue par son caractère intime et mystique, qui le rend toujours cher aux chantres. En lui la vélocité s'allie à une douceur contemplative, qui tempère son élan, et qui semble être une vertu acquise par la victoire remportée sur une nature bouillante, plutôt qu'un don inné, comme elle l'est dans le sixième mode. Les figures entortillées dont il aime parfois à enlacer la dominante paraissent une surcharge au débutant, mais elles changent d'aspect, dès que ces membres délicats ont reçu, dans la bouche d'un chantre habile, cette forme svelte, ce mouvement facile et dégagé qui caractérisent le troisième mode.

Parmi toutes les antiennes de ce mode la palme nous semble revenir au charmant cantique de Noël " *Quando natus es* " de la Circoncision. L'antienne " *Cum complerentur* " de la Pentecôte trahit une joie solennelle, accompagnée d'une vive animation. Pour apprendre à distinguer les qualités qui font le charme du troisième mode, l'élève étudiera encore les antiennes " *Pastor bonus* " du IIme dimanche de Pâques, " *Quis ex vobis homo,* " " *Intravit autem,*" " *Cognovit autem,*" des IIIme, XIXme et XXme dimanches après la Pentecôte. La simplicité et la vigueur d'expression caractérisent la puissante mélodie " *Salva nos* " de l'Invention de la Ste Croix, ainsi que les antiennes " *Qui odit* " et " *Qui sequitur me* " de l'office des Martyrs.

Quatrième mode. Les antiennes du QUATRIÈME MODE produisent, à première exécution, une impression quelque peu étrange. Il semble que les tons n'aient reçu qu'un coloris ébauché. On voudrait reprendre aussitôt le chant pour en trouver la vraie note d'interprétation et donner à chaque forme mélodique le cachet propre et la couleur profonde du mode phrygien. Il suffira de se familiariser un peu avec les mélodies grégoriennes, pour reconnaître immédiatement à cet accent les riches modulations des antiennes

“ *Rubum* ” de la Circoncision, “ *Ecce ascendimus* ” de la Quinquagésime, “ *Quid faciam* ” du VIIIme dimanche après la Pentecôte, “ *Ecce quod concupivi* ” de la fête de Ste Agnès. L’antienne “ *Te Deum* ” de la fête de la T. S. Trinité est une des meilleures compositions des derniers siècles. Une autre mélodie d’un caractère tout spécial et d’une beauté remarquable dans sa simplicité, se rencontre encore dans l’Avent, le Carême et dans quelques autres circonstances; c’est celle des antiennes “ *Benedicta tu,* ” “ *Prudentes virgines,* ” etc. Comme elle est très facile, il y aura pour les débutants un excellent exercice de récitation libre à la chanter sur des textes différents.

Cinquième mode.

Les antiennes du CINQUIÈME MODE sont très rares; il n’est donc pas nécessaire d’en faire l’objet d’exercices spéciaux. Les quelques mélodies anciennes composées dans ce mode surprennent par leur allure originale. Dans les âges plus récents, on a composé beaucoup de mélodies dans ce mode; toutefois, elles ne nous semblent pas mériter un intérêt spécial. Les exemples que nous avons recueillis du cinquième mode suffisent pour initier l’élève au caractère qui le distingue.

Sixième mode.

Le SIXIÈME MODE se rencontre un peu moins rarement que le précédent dans l’antiphonaire. Bien que restreintes dans leurs formes, les mélodies n’en sont pas moins d’une grande beauté. Qui ne connaît le triple “ *Alleluia* ” pascal, aux Vêpres anticipées du Samedi-Saint? Les antiennes “ *O quam gloriosum,* ” “ *O quam metuendus,* ” de la Toussaint et de la Dédicace ne manquent jamais leur effet sur l’âme des pieux fidèles. Enfin, il est peu de compositions qui répandent un parfum plus suave que la mélodie “ *O admirabile commercium* ” de la Circoncision.

Septième mode.

La caractéristique du SEPTIÈME MODE se reconnaît à l’intonation seule d’un grand nombre de ses mélodies, qui débutent par un saut de quinte, comme les antiennes “ *Facta est,* ” “ *Angelus ad pastores* ” de Noël, “ *Puer qui natus est* ” de la fête de St Jean-Baptiste, “ *Urbs fortitudinis* ” de l’Avent. D’autres, moins brusques à franchir cet intervalle, opèrent un mouvement gracieux en passant par la tierce *si* (*h*), telles que “ *Viri Galilæi* ” de l’Ascension. D’autres enfin débutent en haut par les notes *si-do-re* (*h-c-d*). Le septième mode déborde de mélodies limpides et fraîches. On le trouve avec le huitième, son ton plagal corres-

pondant, aux Vêpres de S. André, de Ste Lucie, de Ste Agnès, de Ste Agathe, de la Conversion de S. Paul, des SS. Apôtres Pierre et Paul, de la Nativité de la T. S. Vierge et de S. Martin. La belle antienne de l'office des Confesseurs Pontifes " *Ecce sacerdos magnus* " est une mélodie type, qui revient sur beaucoup d'autres textes. Les deuxièmes Vêpres des Apôtres empruntent au septième mode deux antiennes des plus remarquables : " *Dirupisti* " et " *Confortatus est.* " La complainte " *Proprio filio* " du Vendredi saint exprime admirablement la douleur profonde que la Sainte Eglise éprouve en ce jour ; tandis que, dans la semaine de Pâques, les antiennes " *Et ecce terræ motus* " et " *Præ timore,* " composées dans le même ton, retentissent avec l'accent d'une vie nouvelle et d'une étonnante énergie. Le septième mode fournit encore plusieurs ravissantes compositions aux antiennes du *Benedictus* des Laudes. Telles sont les antiennes " *Accipite* " de la Pentecôte, dont l'ampleur sonore semble répandre avec abondance les dons du céleste Consolateur, " *Ascendo* " de l'Ascension, remarquable par son élan vigoureux et son accent de triomphe, " *Concede nobis* " de la fête de S. André, composition d'une rare finesse, d'un mouvement neuf et plein d'originalité ; en outre l'antienne " *Quomodo fiet,* " gracieux dialogue entre la Vierge et l'Ange de l'Annonciation. Remarquons encore l'animation dramatique qui distingue les antiennes suivantes : " *Cum vocatus fueris* " du XVIme dimanche après la Pentecôte, " *Dixit paterfamilias* " de la Septuagésime. Enfin, comment dépeindre le chant incomparable " *Tulerunt* ", que l'Eglise met, pendant la semaine pascale, dans la bouche de la Madeleine à la recherche du Sauveur? C'est un cantique ravissant, où le chaste amour se plaint avec une grâce tout intime et sourit avec une allégresse pleine de suavité.

Huitième mode.

Le HUITIÈME MODE est si riche en mélodies simples et belles, qu'il suffit presque d'ouvrir un antiphonaire pour trouver à chaque page une perle empruntée à son inépuisable trésor. Les deux intonations principales de ce mode consistent dans la quarte ascendante et descendante, comme on le voit aux antiennes " *Angelus autem* " et " *Dum medium.* " Viennent ensuite les intonations *fa-la* (*f-a*), comme dans les mélodies " *Parvulus filius* " et " *Contritum est,* " qui sont, dans leur éloquente concision, des complaintes vraiment inimitables du Sauveur souffrant. Le

huitième mode, de même que le septième, possède une formule qu'il emploie de préférence pour annoncer une nouvelle joyeuse. Cette formule commence par le *do* (*c*), comme dans les antiennes " *Ecce completa sunt* " et " *Aquam quam ego.* " C'est encore par cette intonation claire et vive " *Dixit Angelus ad Petrum* " que le prince céleste qui délivre S. Pierre est introduit sur la scène. Le même caractère se retrouve dans les antiennes " *Per signum crucis* " de l'Invention de la Ste Croix, " *Omnes gentes* " de la fête de S. Clément, etc. Parmi les antiennes plus développées et richement modulées qui appartiennent à ce mode il faut mentionner le " *Tu es qui venturus* " du deuxième dimanche de l'Avent, qui annonce sous forme de dialogue la joyeuse nouvelle de la venue du Messie; ainsi que le chant " *Magi videntes,* " qui a une allure plus dramatique. On voit les Mages d'abord surpris à l'apparition de l'étoile, puis délibérant entre eux; ils reconnaissent le signe du grand Roi; sans tarder ils se mettent en route; on les suit dans leur voyage à Bethléhem, on pénètre avec eux dans la grotte, et on s'unit aux offrandes qu'ils déposent avec allégresse aux pieds du divin Enfant. L'antienne du Magnificat des secondes Vêpres de S. Laurent, " *Beatus Laurentius* ", n'est pas moins remarquable. L'élan joyeux du vaillant martyr, son héroïsme poussé jusqu'à l'ironie au milieu des plus atroces tourments, son allégresse de s'envoler au ciel, où les trésors de la charité chrétienne l'ont déjà précédé : tous ces sentiments y sont rendus avec une rare éloquence. Notons aussi quelques antiennes remarquables de Benedictus, entre autres la mélodie " *Hodie cælesti sponso* " de l'Epiphanie, tout empreinte d'une poésie naïve et charmante, et le chant " *Zachæe* " de la Dédicace, qui peint d'une manière si vive le Seigneur faisant, par les dons de sa grâce, son entrée triomphale dans le cœur des pécheurs convertis. Parmi les textes mouvementés et dramatiques citons encore les antiennes " *Dixit autem pater* " et " *Extollens* " du troisième dimanche du Carême. La magnifique antienne " *Hodie beata Virgo* " de la fête de la Chandeleur, dont l'élan lyrique et l'onction sacrée rappellent le premier mode, mérite d'être comptée au nombre des mélodies les plus remarquables et du plus grand style. Les antiennes " *Hodie Maria* " de l'Assomption et " *Nativitatem hodiernam* " de la Nativité de la T. S. Vierge s'en rapprochent, sans toutefois l'égaler en ampleur et en puissance d'expression.

CHAPITRE X.
De l'école de chant sacré ou de la maîtrise.

A disposition liturgique du chœur constitue un des éléments du chant liturgique. L'école romaine, connue sous le nom de *schola cantorum*, fondée par saint Grégoire, peut servir de modèle à toutes les institutions de cette nature. Le grand restaurateur de la musique sacrée savait la place qui revient au chant et aux chantres dans l'office divin; en outre, mieux que personne, il était à même de juger de ce qui est requis, au point de vue musical, pour la conservation et l'exécution du chant liturgique. L'école fondée par lui doit donc servir de type à toutes les institutions analogues.

L'école romaine, fondée par S. Grégoire.

Or, si nous consultons les documents, nous trouvons les renseignements suivants concernant les dispositions extérieures prises par le grand Pontife.

Son organisation externe.

a) S. Grégoire, en fondant son école, la dota d'un fonds de terres pour son entretien et son existence temporelle. Il lui donna deux maisons situées l'une près de S.-Pierre, l'autre à côté de S.-Jean-de-Latran. Par là il assurait pleinement aux deux basiliques principales la solennité des Offices liturgiques.

b) Sous peine grave (*sub anathematis interpositione*) le saint Pontife ordonna la célébration quotidienne de l'office.

Son organisation interne.

c) La *schola* (1) formait une corporation bien organisée et juridiquement constituée. Elle se composait d'hommes et de petits garçons. Nulle part on ne fait mention des premiers en plus grand nombre que sept. Tous étaient sous-diacres; ce qui, eu égard aux usages de cette époque, était une grande marque de distinction. Le premier des sous-diacres portait le nom de *Primicerius* ou de *Prior scholæ*, c'est-à-dire, premier chef de l'école. Le second s'appe-

(1) *Schola*, en terme de droit romain, ne signifie pas une école où se donne l'enseignement, mais une association ou réunion de personnes de même condition unies dans le but de sauvegarder en commun leurs intérêts. (Zunft) C'est ainsi que l'Église romaine avait sa *schola notariorum*, *defensorum*. Les employés de la cour de Bysance avaient aussi leurs *scholæ*. On montre encore au forum romain les ruines de la Schola Xantha, qui n'était autre chose qu'un cercle de notaires, fondée ou restaurée par un employé romain du nom de Xanthus.

lait *Secundicerius* ou deuxième chef. Les deux suivants avaient le titre de *Archiparaphonistes*, qui équivaut à peu près à celui de 3me et 4me chantre. Enfin les trois derniers étaient désignés sous l'appellation de *Paraphonistes* ou de choristes. Les petits garçons étaient choisis dans toutes les écoles de Rome. C'était l'élite des plus belles voix. A en juger d'après le chœur des hommes, leur nombre n'a pas dû être considérable; probablement ils n'auront pas dépassé la vingtaine (1).

d) Les membres de la *Schola* menaient une vie commune imitée de la vie monastique. Selon toute probabilité, les maîtres n'étaient autres que les moines bénédictins attachés à la basilique du Latran, après la destruction du Mont-Cassin, pour y faire le service et y célébrer l'office divin. Les petits chantres se livraient aux études en dehors du temps qu'ils devaient consacrer à leur charge. Montraient-ils des aptitudes spéciales, ils entraient après quelque temps dans la suite du souverain Pontife et avançaient dans les charges ecclésiastiques. Plusieurs Papes sont sortis de la *schola cantorum*.

Sa fonction liturgique.

Toutefois la place que cette corporation occupe dans l'office divin et la fonction qu'elle y remplit sont plus importantes encore que son organisation interne ou externe. Rien d'attrayant comme le tableau que les sources les plus anciennes nous tracent de la grand'messe telle qu'elle se célébrait du VIe au VIIIe siècle. Nous nous contenterons d'en extraire ce qui se rapporte au chant.

Description d'une grand' messe du temps de S. Grégoire.

Lorsque le Pape accompagné de sa suite se dirigeait vers l'église où se faisait la Station et où la messe devait être célébrée, le clergé l'y attendait déjà dans le chœur. Le chœur, on le sait, était divisé en deux moitiés, dont l'autel formait le centre. Derrière l'autel, dans l'hémicycle de l'abside, étaient assis les évêques, les prêtres et les diacres. La chaire du Pape se dressait au milieu. Devant l'autel, plus avant dans la longue nef, se trouvait le chœur réservé au bas clergé; il était environné d'une clôture de marbre. Là se tenaient les sous-diacres avec leurs enfants. Comme tous les clercs, ils portaient l'aube longue retombant jusque sur les pieds et la planète ou chasuble aux plis larges et gracieux.

(1) Dans l'église de Ste Sophie, il n'y avait, sous Justinien, que 25 chantres sur un nombre total de 525 clercs.

Sitôt que le Pape est habillé dans le Secretarium ou Sacristie, un diacre d'office paraît sous la porte et crie : "*Schola!*" Au cri de "*Adsum*, présent!" le quatrième chantre quitte le chœur et se rend auprès du Pape, pour lui dire qui chantera le graduel et l'alleluia. D'un léger geste de tête le Pontife exprime son assentiment. A partir de ce moment il n'est plus permis de rien changer à ces dispositions, sous peine de la suspense à encourir par le sous-diacre. Celui-ci retourne vers la Schola, et dit aux chefs de la maîtrise en inclinant la tête : "*Domini, jubete*, Messieurs, donnez vos ordres." Aussitôt la schola se déploie au milieu du presbytère inférieur en deux rangées tournées l'une vers l'autre; les hommes forment les ailes, les enfants occupent le centre. Un diacre placé sous la porte de la sacristie chante de nouveau "*Accendite*, allumez!" Dès que les cierges sont allumés, le *Prior scholæ* entonne l'antienne de *l'Introït (incipitur invitatorium, Ordo V.).* A ce moment le Pape fait son entrée solennelle, passe entre les deux rangées de chantres, et se rend à l'autel, où il prie en silence. Le *Prior scholæ* doit alors faire attention au signe que l'archidiacre officiant lui fait de la main, sur l'ordre du Pape, pour marquer qu'il peut chanter le *Gloria Patri.* Après la répétition de l'antienne, il entonne le *Kyrie* sur un ton plus élevé. Le clergé le poursuit, et le peuple répond en reprenant les versets. Le *Prior scholæ* doit se tenir prêt à modifier, au désir du Pape, le nombre ordinaire des *Kyrie* et *Christe eleison.* Il répond au signal du Pontife par une inclination, et termine aussitôt le chant du *Kyrie.* Durant tout ce temps, le Pape et le clergé se tiennent tournés vers l'est. Le Pontife entonne le *Gloria in excelsis* en se tournant vers le peuple. Tout le chœur poursuit l'hymne *et in terra.* Après l'épître, un des chantres, muni d'un livre graduel, monte les degrés de l'ambon, d'où il chante le graduel; ensuite un autre chante l'allelúia avec son verset. Le chœur tout entier répond en chantant les répétitions de la mélodie. Le chant terminé, les chantres se rendent auprès du Pape, et, s'ils sont dans les saints ordres, ils lui baisent les genoux, sinon, les pieds seulement, et reçoivent sa bénédiction. — Au *Credo* le peuple chante comme au *Gloria*, ainsi que le rapporte Amalaire. Tandis que les fidèles portent leurs offrandes, consistant dans du pain présenté sur un linge blanc et du vin dans des burettes, les chantres exécutent l'offertoire avec ses versets. L'autel étant préparé, un diacre

s'avance vers la *schola*, dont il reçoit l'eau destinée à être mêlée au vin; d'autres fois le chef de la *schola* envoie à l'autel un des chantres avec une burette à eau, enveloppée dans un linge blanc. Le privilège d'offrir l'eau est réservé à la *schola*, parce que les gouttes d'eau mêlées au vin symbolisent le peuple chrétien uni au Christ, et qu'à l'office divin les voix des chantres représentent toute l'assistance dans la louange du Très-Haut. Après l'oblation, l'archidiacre fait de nouveau signe au *Prior* de la *schola* de chanter le *Gloria Patri* et de terminer l'offertoire. Le *Sanctus* est chanté d'une voix par toute l'Assemblée. A l'*Agnus Dei*, au contraire, le clergé et le peuple alternent, d'après les prescriptions du Pape Serge. Pendant la communion des fidèles, la *schola* chante la communion avec ses versets, jusqu'à ce que l'on donne le signal du *Gloria Patri*. Tout le peuple répond "*Deo gratias*" au chant du diacre "*Ite missa est*," qui marque la fin de la cérémonie. (1)

Ce tableau, à peine esquissé, suffira pour mettre en lumière les points suivants :

Caractère artistique et populaire de la schola.

1. Le chant liturgique avait un double caractère : il était à la fois artistique et populaire.

Sans parler des Psaumes et des Hymnes, le peuple pouvait mêler sa voix aux chants plus faciles de la messe. De la sorte il s'unissait à l'autel d'une manière beaucoup plus intime et plus vivante. Le chant clair et limpide des chantres de l'école, vrais artistes formés par l'Eglise et consommés dans leur art, ressortait d'autant mieux sur ce fond massif du chant populaire. Cette institution resta en vigueur jusqu'à la fin du moyen âge, et ne tomba en désuétude qu'en ces derniers siècles. Ce n'est pas que des dispositions émanées de la sainte Eglise soient venues rendre impossible la participation du peuple aux offices divins et surtout à la sainte messe (2). Le

(1) Ordo Romanus I. Migne 78.

(2) Voici comment s'exprime à ce sujet le concile tenu à Baltimore en 1886. " Valde exoptandum esse censemus, ut. . . paulatim major saltem pars populi secundum primitivæ ecclesiæ adhuc in variis locis vigentem usum vesperas et alia similia cum ministris et choro decantare addiscat. — Il nous paraît très souhaitable . . . que, suivant la coutume de la primitive Eglise encore en vigueur a plusieurs endroits, peu à peu le peuple ou du moins la majeure partie du peuple apprenne à chanter les Vêpres et d'autres parties de l'office avec les ministres et le chœur. " *Voir encore la belle lettre pastorale de S. Em. le Cardinal Arch. de Rheims, Mgr. Langénieux.*

changement ne provient pas davantage de la nature du plain-chant, qui n'a pas changé. La cause en est tout autre. Si l'on revenait aux traditions primitives, d'une part, un chœur de chantres habiles relèverait et soutiendrait le chant des masses, empêcherait les voix de baisser et maintiendrait l'ensemble à un niveau digne du service divin; de l'autre, par le fait même de la participation des fidèles au chant liturgique, la *schola* resterait en contact avec le peuple, serait populaire et à couvert du danger de l'isolement. Si l'on désire que le peuple retrouve dans les saints mystères la même joie qu'autrefois, qu'on lui rende de nouveau possible d'y prendre une part active. Dès qu'on lui permettra de chanter l'ordinaire de la messe, on le verra aussitôt suivre avec une attention, une union et une intelligence bien autrement vives le saint sacrifice qui s'accomplit à l'autel (1). Du haut de la chaire le clergé aurait soin d'instruire les fidèles; et le peuple apprendrait à vivre de nouveau de la vie spirituelle de l'année liturgique. Pour obtenir ce dernier résultat, quel meilleur moyen que de rétablir les anciens cantiques d'église? En chantant les cantiques de l'Avent, de Noël, de Pâques, etc. les fidèles réapprendraient à prier avec l'Eglise. (2)

Retour aux traditions d'autrefois.

Cantiques populaires.

(1) Le rétablissement de la participation des fidèles au chant liturgique, si désirable soit-il, exige, au début surtout, beaucoup de prudence et de discrétion. Autrefois la langue de l'Eglise était en même temps celle du peuple, le chant grégorien ne s'écartait pas ou presque pas des autres genres de musique, et les mélodies chantées par toute la foule étaient extrêmement simples. Vouloir donc d'emblée faire chanter par nos populations, dans une langue étrangère, dans un style tout différent de la musique moderne, les mélodies souvent ornées et pleines de mouvement, c'est, croyons-nous, une tentative voisine de la témérité.

A part quelques morceaux plus simples, que l'on pourra aborder tout de suite avec espoir de succès, nous estimons que le meilleur moyen de mettre le peuple à même de bien interpréter là plupart des chants de la messe est de le familiariser d'abord avec l'ancien cantique populaire en forme de mélodie chorale. Ce genre de morceaux établit comme une transition naturelle entre la musique moderne et le plain-chant. (Note du Traducteur.)

(2) Cet usage est encore assez répandu en Allemagne, et tend à reprendre son extension d'autrefois. Les cantiques populaires tels que : "Thauet Himmel," — "Wann kommst du Retter aus der Höh'," — "Es ist eim Ros entsprungen," — "O Traurigkeit, o Herzeleid," sont de vrais chefs-d'œuvre au point de vue de la musique et de la poésie.

Nous applaudissons d'avance à tous les efforts que ferait le clergé pour les adapter à nos populations catholiques. Nulle part il n'y a, croyons-nous,

L'ancien cantique sacré, qui est une création populaire, reste pour le peuple le plus éloquent interprète de l'année liturgique. Il parle la langue du peuple, pense et chante comme le peuple; il répond, dans nos temps, à ce recueil d'hymnes par lequel saint Ambroise enthousiasma jadis les fidèles de Milan pour la participation aux offices divins.

Voix d'hommes et d'enfants; abus des voix de femmes.

2. Sur le modèle de la *schola* romaine, le chœur liturgique se compose de voix d'hommes et de voix d'enfants. Ce n'est que par un abus souvent blâmé et tolérable seulement en cas de besoin que les voix de femmes y sont admises. Cette *schola* de chantres a une place réservée près de l'autel dans le chœur, et c'est même à cause du *chœur* des voix que cette partie du sanctuaire a reçu ce nom. Tous les chantres portent l'habit ecclésiastique, consistant dans une tunique longue retombant jusqu'aux pieds et dans un rochet blanc; ils se conforment aux cérémonies prescrites par l'usage de l'Eglise à tous ceux qui prennent part aux offices dans le chœur.

Place dans le chœur, costume ecclésiastique, participation aux cérémonies.

Rien ne sert mieux à marquer la distance qui sépare une chapelle, formée selon le goût moderne, d'une maîtrise liturgiquement organisée, que ces trois points : la place des chantres dans le chœur, leur costume ecclésiastique et leur participation aux cérémonies. Ce sont là des formes extérieures qui ne constituent pas l'essentiel, nous en convenons volontiers; mais ces formes y prédisposent et contribuent singulièrement à former et à développer l'élément essentiel, c'est-à-dire, l'esprit de la prière liturgique et une piété solide qui aime à trouver son aliment dans l'année ecclésiastique et dans les pensées et les paroles de l'Eglise.

La place du chœur près de l'autel est le point capital. Le chœur, en effet, est la voix médiatrice entre le prêtre et les fidèles, la parole

entre la piété du peuple et son manque de participation aux offices un contraste plus sensible qu'en Belgique. Et pourtant, la multiplicité des congrégations dominicales pour les fidèles des deux sexes, et surtout des écoles catholiques libres de toute influence anti-religieuse, semblerait rendre bien facile l'introduction du chant populaire dans les églises. C'est le vœu le plus ardent de milliers de fidèles et d'un grand nombre de prêtres et de religieux zélés. Il suffirait d'un essai bien conduit pour dissiper les hésitations et entraîner les masses. Nous nous permettons de signaler ce point aux sociétés de S. Grégoire. (Note du Traducteur.)

sensible qui s'échange entre Dieu et le peuple. Tantôt il est l'interprète de la louange et des supplications de la foule, tantôt il fait retentir la réponse miséricordieuse émanée de l'autel et descendue des cieux. Sa place d'honneur étant donc près de l'autel, il est de sa dignité de ne pas se la laisser ravir. Et en effet, qui ne trouverait singulier, si, dans les cérémonies du culte de l'Ancien Testament, les chœurs des lévites s'étaient tenus derrière la masse du peuple, près du portique du temple, au lieu de se déployer sur les degrés, devant l'autel de l'holocauste? Observer les cérémonies liturgiques, s'incliner, se prosterner à genoux, se tourner vers la croix, vers l'évangile, recevoir l'encens, se donner le baiser de paix, voilà autant de parties intégrantes de l'office du chœur, autant de cérémonies qui se recommandent non seulement par le respect qu'elles méritent, mais par la grâce qu'elles communiquent et par leur efficacité singulière à nourrir la dévotion. L'autel est le centre du chœur; et le chœur, à son tour, est le complément du service de l'autel. Ils doivent s'unir l'un à l'autre pour que le saint sacrifice puisse s'accomplir avec cette solennité complète que l'Eglise entend déployer dans sa liturgie pour rehausser le plus auguste des mystères.

L'Eglise n'a jamais abandonné l'institution de la schola.

3. Or, il importe de le remarquer, la sainte Eglise n'a jamais abandonné l'idée d'une maîtrise de chant sacré, telle que nous venons la décrire. Les livres liturgiques, comme le rituel, le pontifical, le cérémonial, parlent constamment de la *schola*. Beaucoup de décrets la présupposent; et à Rome elle n'est jamais complètement tombée en désuétude. L'influence néfaste du dernier siècle a fait pâlir la notion de la maîtrise, au point que dans la plupart des églises il n'en existe plus guère de traces. De là la nécessité urgente de la faire revivre. Sans doute, nous ne nous attendons pas à la voir réaliser partout; mais il n'en est pas moins avantageux de ne pas perdre de vue ce que l'Eglise nous retrace comme son idéal. Ce n'est qu'en ayant cet idéal devant les yeux que l'on peut avec assurance s'accommoder aux circonstances du temps, et, tout en sacrifiant l'accessoire, conserver dans la mesure du possible ce qui constitue l'essentiel. Dans les séminaires et dans les établissements de même nature, nous ne voyons pas en quoi il serait impossible de réaliser dans son entier l'idéal de la sainte Eglise. Le plain-chant devrait être la joie et les délices des sémi-

naristes. L'élu du sanctuaire devrait vivre si pleinement dans l'esprit de l'Eglise et se familiariser si intimement avec ses institutions, qu'il n'ait pas de peine à savourer toute la douceur de la nourriture spirituelle qui s'y trouve renfermée. On ne saurait assez s'en persuader : la liturgie et le chant liturgique sont d'une importance capitale dans l'éducation sacerdotale; l'un et l'autre reflètent avec un éclat tout particulier la sainteté et la grandeur de l'Eglise.

Observations pratiques sur la manière d'établir une schola.

4. Qu'il soit permis de formuler encore quelques observations sur la manière d'établir, au point de vue du chant, les écoles ou les maîtrises de plain-chant.

C'est la première organisation qui coûte.

a) Et d'abord, nous ferons observer qu'il faut beaucoup moins d'efforts qu'on se l'imagine d'ordinaire pour entretenir et maintenir au même niveau dans un chœur la tradition du chant grégorien, une fois qu'elle lui a été bien imprimée et que le chœur est bien organisé. Les mélodies sont chantantes, elles se gravent facilement dans la mémoire, et, comme elles reviennent régulièrement chaque année, elles se gravent toujours plus avant dans l'âme et dans le souvenir. La difficulté consiste plutôt dans la première organisation. (1) Sans doute, nous n'avons pas autant à déplorer la perte du plain-chant que nos voisins d'outre-Rhin, où, dans un grand nombre d'églises, la musique figurée a tout envahi. Grâces à Dieu, le chant grégorien est resté, en Belgique et en France, l'expression officielle de la prière liturgique. Toutefois, malgré les progrès consolants et les efforts généreux de ces dernières années, n'y a-t-il pas lieu de dire que dans beaucoup d'endroits on chante encore le plain-chant sans le connaître, sans entrer dans son véritable sentiment, sans soupçonner même son étonnante richesse? En d'autres mots, pour avoir conservé la tradition matérielle, peut-on se flatter de n'avoir pas perdu la tradition formelle? Or, pour arriver à rendre la vie à ce chant inanimé, il faut avant tout que les directeurs des maîtrises connaissent et aiment le plain-chant qu'ils ont pour mission d'enseigner. S'ils en pénètrent bien l'esprit, il ne leur sera pas difficile de le faire admirer et aimer à d'autres. Le premier effort et le secret du début consisteront à

(1) Ce passage a subi quelques modifications du consentement de l'auteur, afin de mieux répondre au nouveau public auquel il s'adresse. (Note du Traducteur)

tenir les chantres novices en haleine jusqu'à ce qu'ils commencent à en entrevoir l'excellence. Alors tout est sauvé. Car le plain-chant, outre la recommandation expresse de la sainte Église, se fait assez valoir lui-même par sa beauté musicale, son parfum de prière et le rôle vital qu'il remplit dans la liturgie.

Importance du choix des voix et des chantres.

b) Le choix des voix et des chantres est ensuite de la plus haute importance. Les choisir avec intelligence et prudence, c'est s'épargner une grande partie de la besogne; par contre, aller à la légère dans la composition du chœur des chantres, c'est se résigner d'avance à beaucoup de travail stérile. Or, pour pouvoir devenir bon chantre, le choriste doit posséder les qualités suivantes :

Qualités requises.

α. Une bonne oreille et du sentiment musical;

β. Une voix souple et sonore;

γ. Un bon organisme, sans prédisposition maladive. Un enfant bien portant ne risque pas de se ruiner la santé dans une école de chant bien dirigée; au contraire, l'exercice modéré de la voix développera et fortifiera ses poumons.

δ. De toutes les qualités de l'esprit, une imagination vive et une grande délicatesse de sentiment sont les plus importantes pour arriver à bien chanter. Des natures froides, qui n'ont que de la tête et point de cœur, ne servent pas à grand'chose dans une école de chant.

ε. Il faut enfin que le choriste possède le sentiment de la piété. On prendra de préférence des enfants dont les parents s'intéressent à l'œuvre et stimulent leur ardeur, des enfants surtout qui fournissent l'espérance que plus tard on pourra les garder dans le chœur. Les circonstances seules peuvent préciser dans quelle mesure il sera avantageux d'admettre parmi les chantres des hommes voués depuis de longues années à une musique toute différente du chant grégorien.

Importance d'une formation complète.

c) Nous prions le directeur de la maîtrise de ne pas s'épargner le travail d'une formation complète et approfondie dans le chant sacré. Cet apprentissage n'est ni aussi long ni aussi aride qu'on se plaît souvent à le croire. Dès que les chantres se seront aperçus des avantages qu'ils en retirent, ils s'y adonneront avec ardeur. Ils ne tarderont pas à sentir que l'école ajoute au chœur une perfection que l'oreille seule ne suffit pas à lui donner.

Division des chœurs

d) Lorsque le chœur est plus nombreux, comme, par exemple, dans un séminaire, où, par principe, tous doivent prendre part au

chant, il est utile, voire nécessaire, pour arriver à quelque résultat, de diviser les voix en plusieurs groupes. On aura soin de faire un triage et de former, à l'aide des meilleurs éléments, un chœur de chantres sur le modèle de la *schola* romaine. Ce chœur de choix sera moins difficile à former, et pourra arriver à rendre même les modulations plus délicates et plus riches du plain-chant. Quant aux morceaux plus simples, la *schola* pourra les exécuter en alternant avec le grand chœur. Elle imprimera le mouvement rythmique voulu, elle spiritualisera en quelque sorte la mélodie et fera contre-poids à la lourde masse du grand chœur, qui, sans elle, serait incapable de se maintenir à la hauteur de la dignité liturgique et du sentiment musical que sa tâche lui impose. *nombreux en groupes.*

Ménagements à prendre. Pour éviter d'effrayer les chantres dès le début et d'offrir au public un genre de morceaux trop étrangers à son goût du moment, il sera bon peut-être de choisir, pour les premiers temps, parmi les ordinaires de la messe, les compositions plus récentes appartenant surtout au cinquième et au sixième mode. En outre, le cantique populaire formera un trait-d'union entre le chœur et le peuple, et préparera en même temps ce dernier au sentiment mélodique du plain-chant. *Rôle et caractère du cantique populaire.* Pour produire ce résultat, le cantique doit rester dans le genre des vrais cantiques populaires, sans prendre la couleur d'un morceau d'art, par suite d'ornements d'harmonisation à plusieurs parties. On le chantera autant que possible à l'unisson, sans mesure, sans altération moderne, dans la pureté et la vigueur de l'ancienne mélodie et dans un rythme plus libre à l'instar des hymnes latines. C'est d'ailleurs un des problèmes les plus difficiles à résoudre que celui de garder dans le cantique populaire cette simplicité et ce cachet spécial qui traduisent l'âme du peuple.

Ordre à suivre. L'*Ordinarium Missæ* constitue la base, le fondement stable et reposé du chant grégorien. Une fois l'*ordinaire* solidement assis et bien fixé dans la mémoire des chantres, on pourra aborder les morceaux du *propre*, qui se déploieront alors dans toute leur ampleur et richesse, comme des bourgeons et des fleurs s'épanouissant sur une tige vigoureuse. (1)

(1) Le mélange de plain-chant et de musique polyphone dans un même office demande beaucoup de discrétion et de tact musical. Nous pensons qu'il n'est pas heureux, au point de vue de l'art, de chanter l'ordinaire à plu-

Importance des répétitions préparatoires à l'office.

e) Quant aux répétitions préparatoires au service divin, nous insistons pour qu'on leur consacre le temps voulu. Il ne suffit pas de savoir dérouler la mélodie sans commettre des fautes d'intervalles. Il faut de plus la chanter avec intelligence. Or, pour y parvenir, l'étude est indispensable. Si le temps le permet, le plus avantageux sera d'exercer les mélodies de telle sorte que les chantres en acquièrent d'eux-mêmes l'intelligence. On laisse d'abord chanter les intervalles, ce qui forme un exercice très utile pour les plus faibles. Pendant ce temps, les plus avancés apprennent déjà à connaître la mélodie. Ensuite, on prendra séparément les membres de phrase avec leur texte. Les groupes mélodiques commencent à se dessiner avec leur rythme déterminé et leur figure musicale nettement tracée. Puis, chacun des chantres, à tour de rôle, exécute chaque phrase. Le second remarque les imperfections de chant commises par le premier, et, comme il a déjà acquis une certaine intelligence de la mélodie, il essaie de faire mieux; le troisième cherche à surpasser le second, et ainsi de suite, jusqu'à ce que tout soit devenu correct, limpide et clair. Quand tous les choristes se sont exercés, le maître lui-même leur fait entendre la mélodie. Pour y réussir, il n'a pas besoin de posséder une voix remarquable; il lui suffit de sentir et d'exprimer la vie qui anime la mélodie. Enfin, le chœur entier reprend le

Manière de les faire.

---

sieurs voix et les propres en mélodies grégoriennes. Le plain-chant manque alors de base, et demeure comme suspendu en l'air. Il lui est impossible de se développer d'une manière saine et vigoureuse, attendu qu'il n'a pas de racines. Nous conseillons plutôt de chanter les propres en style figuré. De plus il nous semble toujours désirable que l'Introït et le Kyrie soient maintenus dans le même genre de musique. Le plain-chant juxtaposé à un morceau polyphone nous fait l'effet d'un tableau de Fiesole mis dans un mauvais jour, ou écrasé par le voisinage immédiat d'une toile moderne.

Ces propositions, nous ne l'ignorons pas, s'écartent notablement de la pratique actuelle; aussi les formons-nous à titre d'essai. (Note de l'auteur.)

Si, en Allemagne, le plain-chant a surtout à lutter contre les interprétations savantes des morceaux en musique figurée dans le style religieux de Palestrina, nous nous trouvons, en Belgique et en France, devant les productions qui sentent d'autant moins la gravité du temple qu'elles sont souvent exécutées par des habitués des soirées mondaines et même des théâtres. Néanmoins, vu la tradition du plain-chant restée vivace parmi nous, il nous sera plus facile peut-être qu'à nos voisins de revenir au style liturgique et de donner aux mélodies de saint Grégoire une préférence sans rivale. (Note du Traducteur).

morceau. Le chant isolé est indispensable; il donne au choriste de l'individualité et de l'indépendance; aussi est-il d'usage dans les bons orchestres que le directeur soumette chacun des exécutants à l'épreuve de soliste. Le moyen le plus efficace pour obtenir les améliorations nécessaires consiste à interrompre brusquement le chant à l'endroit où une faute se produit, à relever le défaut, et à faire répéter le morceau jusqu'à ce que l'exécution soit correcte, avant de passer outre. Il y a néanmoins des défauts qu'il est souvent impossible d'atteindre au moyen d'une observation directe; tels sont, par exemple, tous ceux qui proviennent d'un manque de perception et de sentiment. On les corrige plus aisément par des moyens indirects, comme de peindre le caractère spécial de la mélodie et l'expression propre qui lui convient, de faire ressortir le cachet vital de son mode, de la faire contraster avec d'autres et de la rapprocher de mélodies du même genre. Souvent, à la suite de ces remarques, le chœur se trouve comme transformé; la vie succède à la froideur, et l'expression devient intelligente. Remarquons, en règle générale, qu'au point de vue pédagogique, il est beaucoup plus avantageux d'approfondir une seule mélodie que d'en étudier un grand nombre à moitié seulement.

Pour épargner du temps, le maître pourra aussi commencer par chanter la mélodie à ses choristes, en la faisant aussitôt répéter, d'abord par les plus forts d'entre eux, ensuite par les plus faibles. Lorsque le maître se mêle au chœur, les choristes chanteront doucement, et lui-même ne chantera qu'à mi-voix, pour ménager son organe.

Deux grands défauts à éviter dans le chant.

Presque toutes les fautes de chant peuvent se ramener à deux défauts principaux qui se représentent avec les nuances les plus variées. Tantôt le chantre s'applique avec succès à la prononciation du texte, mais la mélodie en souffre, et ses formes légères, nobles et élégantes se racornissent comme les feuilles d'une rose flétrie avant son épanouissement; tantôt il est épris de la beauté de la mélodie, mais il ne sait comment y unir le texte, et son exécution manque de force, d'énergie et d'expression.

Accompagnement de l'orgue. Son opportunité.

f) Bien que la mélodie grégorienne soit composée sans harmonie et que même de grandes difficultés naissent de son alliage avec l'élément de l'harmonisation, nous croyons cependant qu'il n'y a pas lieu de se passer de l'accompagnement de l'orgue. Sans ce sou-

tien, le plain-chant fait l'effet d'une plante exotique. Sans doute, la mélodie n'a pas besoin de l'harmonie; toutefois elle ne peut mépriser de s'en revêtir, dans le but de se faire mieux comprendre. L'usage de l'orgue aidera à faire éviter dans la musique religieuse une tendance exclusive et archaïque, qui semble ne plus être en rapport avec les besoins de notre époque, et ne répond dès lors pas au vrai sentiment de l'office divin.

Son rôle secondaire. Toutefois, hâtons-nous de le dire, pour ne pas l'avoir proscrit, nous n'avons nullement voulu donner à l'orgue le rôle dominant. Il faut au contraire qu'il accompagne, c'est-à-dire, qu'il soit au service de la mélodie, et que l'organiste se subordonne au chantre. L'harmonisation ne peut contenir aucun élément hostile à la mélodie; elle doit se borner à traduire ce que la mélodie renferme déjà en soi comme en germe. Par conséquent elle doit être diatonique. De plus, il faut qu'elle ne soit pas trop compliquée, de manière à être à même de se conformer aux élans rapides de la mélodie. Pour éviter une harmonie trop pauvre, on fera un usage modéré des accords de passage. L'organiste, en un mot, s'adaptera au chant; il lui formera en quelque sorte un fond doux et velouté sur lequel la mélodie se dessine avec netteté, aisance et légèreté (1).

Ses qualités.

Le mécanisme compliqué de l'orgue ne permet pas à l'organiste de diriger lui-même le chant. La direction devra donc émaner des chantres.

Interludes. Dans les interludes l'harmonie peut naturellement devenir plus libre; toutefois il faut que l'organiste évite tout ce qui contrasterait violemment avec l'harmonie du plain-chant. Les préludes à une intonation quelconque, — il est à peine besoin de l'ajouter, — doivent revêtir le caractère des morceaux auxquels ils servent d'introduction.

Pour les exercices préparatoires il est préférable de chanter sans accompagnement d'aucune nature. L'impression du premier moment sera étrange peut-être, mais on ne tardera pas à s'orienter et à reconnaître les avantages de cette méthode.

(1) Nous renvoyons pour cette matière aux savants articles de Mr le chanoine Van Damme dans la " Musica Sacra, " ainsi qu'aux harmonisations publiées par le même auteur.



Deuxième partie. — Théorie du plain-chant

Des modes et du rythme du plain-chant.

CHAPITRE PREMIER.
De la modulation et du rythme.

LA mélodie proprement dite, ou le chant artistement composé, contient deux éléments constitutifs : la *modulation* (1), — que l'on nomme aussi mélodie, quoique dans une acception plus large du mot, — et *le rythme*. La *modulation* est une suite de tons qui montent et descendent suivant une succession ordonnée. *Le rythme* est le mouvement qui anime ces tons ou cette modulation. Ces deux éléments essentiels sont nécessairement et intimement unis l'un à l'autre La modulation et le rythme sont à la mélodie ce que l'âme et le corps sont à l'homme, ou ce que la matière et la forme sont à un corps constitué : ils forment un seul composé. En effet, les sons disposés à la suite dans un tout artistique et apte à être chanté ne sont que des éléments matériels, un organisme préparé, un corps bien agencé, si l'on veut, mais encore à l'état de cadavre. Il lui faut un principe vital : l'âme, qui donne et exprime la vie. Ce principe, c'est le rythme. Force d'animation et de vitalité, il

Modulation.

Rythme.

(1) L'auteur entend ici par modulation non pas le passage d'un ton dans un autre, comme on l'entend en langage musical ordinaire, mais la succession des différents tons constituant un tout mélodique. (Note du Trad.)

s'empare de ce corps de sons, le met en mouvement, en action. Il suit de là que le rythme est d'une importance capitale et qu'il constitue le premier facteur dans la mélodie.



L'expérience pratique conduit à la même conclusion. Prenons une mélodie dont la beauté nous a ravis, il n'y a qu'un instant; dégageons les sons du lien rythmique qui les enlace, et chantons-les d'une voix sonore et perlée, l'un après l'autre. Sans doute, les intervalles conservent encore une résonnance agréable, produite par leur heureuse combinaison; mais ils ont perdu cette action puissante d'il y a un moment. C'est que le son à lui seul ne parle qu'à l'oreille. La plus belle série d'intervalles n'est par elle-même qu'un corps sans âme, elle n'agit que sur l'ouïe, tout comme une simple mosaïque de couleurs ne charme que la vue. L'un et l'autre provoquent une certaine complaisance, sans produire cependant une impression plus élevée et spirituelle. Le rythme vient-il se joindre à ces sons, s'en emparer avec ses lumières et ses ombres, son accent et son expression, c'est la vie, l'esprit qui pénètre ce corps et l'anime tout entier. Le corps se meut, il parle, il agit sur notre esprit et notre cœur. Toutefois, pour qu'il arrive pleinement à produire ce résultat, il faut que le rythme soit encore spiritualisé par le *sentiment*. Aussi n'est-il aucun instrument capable de produire par lui-même des sons à rythme spiritualisé; l'homme les lui arrache momentanément sous l'action de ses doigts; et l'instrument est d'autant plus éloquent qu'il est plus apte à traduire, jusqu'à la dernière vibration, l'impulsion spirituelle du virtuose qui le fait parler. Cette puissance d'expression se trouve au plus haut degré dans les instruments à corde, qui se jouent avec la double action des doigts et de l'archet, comme le violon et le violoncelle; aussi leurs accents se rapprochent-ils le plus de la voix humaine.

Sentiment.

Le rythme et la modulation se compénètrent.

Bien que le rythme soit plus essentiel, la modulation n'en a pas moins son droit à revendiquer et son rôle à remplir dans la mélodie. Elle agit même sur le rythme. Oui, le mouvement est influencé par le corps destiné à le recevoir, de même que, dans l'art plastique, la réalisation de l'idéal de l'artiste se modifie et se règle d'après la nature de la matière choisie pour l'exprimer.

Matière à traiter.

L'explication théorique de la mélodie grégorienne comprend donc la théorie de la modulation et celle du rythme. Plusieurs points concernant la modulation, tels que les rapports des tons, les intervalles, ayant été traités par anticipation dans les chapitres précé-

dents, il nous reste encore à développer la théorie des modes et du système tonique du plain-chant.



Art et science.

Avant d'aborder ces nouvelles questions, qu'on nous permette encore une observation. Pour se rendre bien compte de la beauté du plain-chant et se mettre à même de l'apprécier à sa vraie valeur, il n'est pas favorable, croyons-nous, de commencer par la théorie ou d'y attacher en général trop d'importance. La simple analyse scientifique des modes, des échelles toniques, etc., est incapable de nous donner une idée des modulations que les anciens savaient leur arracher et des richesses mélodiques qui s'échappaient de ces sources mystérieuses, sous la main habile de ces hommes de génie. Est-ce, avant tout, dans la théorie des tons et des gammes modernes que l'on ira puiser l'intelligence de la beauté et du caractère d'une création de Mozart ou de Beethoven? L'échelle et le mode ne forment qu'une abstraction sans vie; et où donc la vie joue-t-elle un rôle plus sensible que dans la musique? Le plain-chant appartient à l'art plutôt qu'à la science de la musique. Qu'on remonte donc d'abord à la source vitale qui anime cette succession de tons, au principe générateur qui lui donne la puissance de sentir, de penser, de chanter, de prier, de tressaillir; nous voulons dire, à la mélodie. Alors l'échelle tonique, muette et avare jusque là, ne tardera pas à sortir de son mutisme, et dévoilera bientôt le secret de ses trésors.

CHAPITRE II. — Des modes du plain-chant.

I. — De la nature du mode.

Caractère imprimé à une mélodie par le ton final.

POUR peu que l'on chante à la suite plusieurs mélodies se terminant sur un même ton, et qu'on les compare avec d'autres mélodies à finales différentes, on ne tardera pas à remarquer que ces premières ont entre elles un certain lien d'unité et une conformité de caractère musical, tandis qu'elles diffèrent notablement de toutes les autres.

Les mélodies à même finale ont une physionomie propre, un signe caractéristique qui les distingue des autres. Cette qualité distinctive repose sur la position différente des tons et des demi-tons de la gamme ou échelle musicale qui sert de base à la mélodie.

Or, ce caractère propre qui revient à une mélodie d'après sa gamme et la disposition de ses intervalles, prend dans le plain-chant

ou le mode,

le nom de MODE. Ce nom, dérivé du mot latin *modus*, signifie la *manière* déterminée de lier les tons les uns aux autres pour en former une mélodie. Cette disposition se désigne encore par le mot TON, *tonus*. Toutefois, cette seconde appellation prête à équivoque.

ou le ton.

En effet, le mot *ton* signifie déjà un son quelconque de la gamme, ainsi que l'intervalle d'une seconde majeure. Aussi Gui d'Arezzo blâmait-il déjà de son temps l'emploi du mot *ton* pour *mode* (1).

2. De la classification des modes.

Nombre des modes.

Autrefois on ne connaissait en pratique, dans l'Eglise, que quatre modes de mélodies liturgiques, et la théorie d'alors n'en formulait pas davantage. La base différentielle des modes consistait dans le pentachorde qui se trouve au-dessus du ton final de la mélodie. Or, comme ces pentachordes, formant des quintes conjointes, se présentaient naturellement de quatre manières différentes, il en résultait quatre modes, à savoir :

1°	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*	(Protos)
	d	e	f	g	a	
2°	*mi*	*fa*	*sol*	*la*	*si*	(Deuteros)
	e	f	g	a	h	
3°	*fa*	*sol*	*la*	*si*	*do*	(Tritos)
	f	g	a	h	c	
4°	*sol*	*la*	*si*	*do*	*re*	(Tetartos)
	g	a	h	c	d	

Leurs appellations.

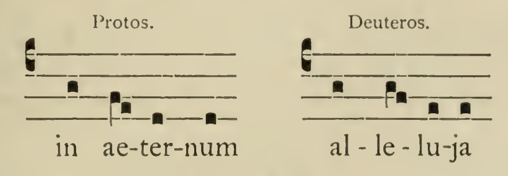
On donna à ces modes des noms grecs pour marquer leur origine; comme si l'on eût dit : le premier (protos), le deuxième (deuteros), etc. Une mélodie qui se terminait sur le *re* (*d*) avait la première espèce de quinte.

Autre manière de désigner les modes.

Souvent encore on désignait le mode, non pas d'après le nom des tons, mais d'après le rapport des intervalles. Cette seconde manière est sans nul doute plus musicale et plus logique; car les noms sont une chose extérieure, indifférente et arbitraire; les sons,

(1) Modos, quos abusive tonos vocant. (Micr. 13.)

au contraire, constituent l'essence des modes. Selon cette manière de classer, une mélodie appartient au premier mode, protos, lorsqu'elle a au-dessus de la finale un ton entier, puis un demi-ton suivi de deux tons entiers; elle est du 2me mode, deuteros, quand elle se termine par un demi-ton; etc.



Quatre grands groupes.

D'après ce calcul, les mélodies du plain-chant étaient rangées en quatre grands groupes. Cependant, cette division est encore trop générale. Chaque groupe prête naturellement à une subdivision. En effet, une partie des mélodies se meuvent dans les cinq tons de la quinte et montent plus haut encore, de manière à avoir pour gamme les huit tons au-dessus du ton final; tandis que les autres, tout en ayant la même quinte, n'ont pas un aussi grand mouvement ascendant, mais s'étendent par contre en dessous de la finale. Les premières composent un groupe à FORME AUTHENTIQUE (1), les dernières ont la FORME PLAGALE. De nos jours encore, les Grecs conservent dans leurs livres de chœur les dénominations 1, 2, 3, 4 mode, avec l'ajoute authentique ou plagal (ἦχος α', β', γ', δ' αὐθεντικός, πλάγιος.)

Forme authentique et plagale.

Plus tard, on commença à compter les modes plagaux comme des modes séparés. Gui d'Arezzo fit de vains efforts pour résister à cette innovation. L'usage de compter huit modes, au lieu de quatre, devint général. Il va de soi, que cette nouvelle manière de grouper ne changea rien à l'essence ni des mélodies ni même de la théorie du plain-chant. Elle constitue seulement une variante dans l'expression d'un même concept.

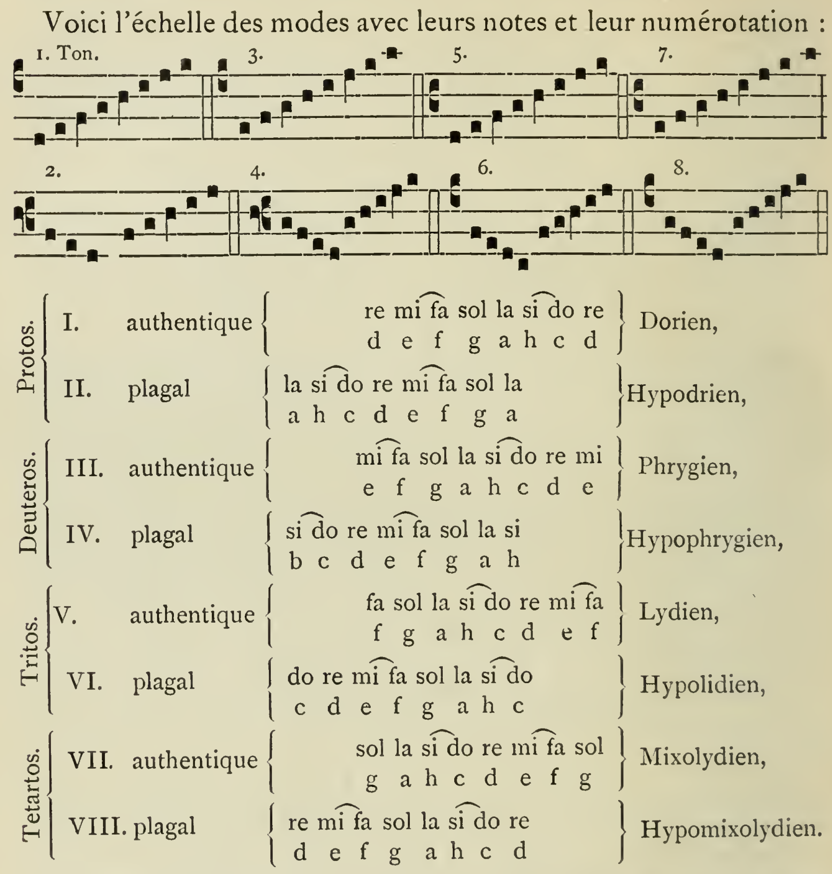
De là le nombre huit.

(1) *Authentus*, αὐθεντικός, se traduit d'ordinaire par véritable, originaire. — Il a la même racine que le mot αὐθέντης, quelqu'un qui est son maître, seigneur; de là, la traduction *auctoralis*, *magister*, usitée au moyen âge.

Plagalis, πλάγιος, *obliquus*, oblique, dérivé, appartenant à un autre, est une expression empruntée aux anciens grammairiens, qui exprime les cas obliques, tels que le génitif, le datif etc., en opposition au nominatif, appelé *casus rectus* (— *authentus*). Cette appellation de plagal n'implique donc pas une origine plus récente de la mélodie, pas plus que le génitif ne marque un cas postérieur au nominatif.

Echelle des modes.

Voici l'échelle des modes avec leurs notes et leur numérotation :



Protos.	I.	authentique	re mi͡fa sol la si͡do re d e f g a h c d	Dorien,
	II.	plagal	la si͡do re mi͡fa sol la a h c d e f g a	Hypodrien,
Deuteros.	III.	authentique	mi͡fa sol la si͡do re mi e f g a h c d e	Phrygien,
	IV.	plagal	si͡do re mi͡fa sol la si b c d e f g a h	Hypophrygien,
Tritos.	V.	authentique	fa sol la si͡do re mi͡fa f g a h c d e f	Lydien,
	VI.	plagal	do re mi͡fa sol la si͡do c d e f g a h c	Hypolidien,
Tetartos.	VII.	authentique	sol la si͡do re mi͡fa sol g a h c d e f g	Mixolydien,
	VIII.	plagal	re mi͡fa sol la si͡do re d e f g a h c d	Hypomixolydien.

L'avant-dernier ton en bas de la deuxième gamme s'écrit tantôt *b*, tantôt *h* (*sa* et *si*). Il est le plus souvent abaissé et répond au *si*♭ de la notation moderne.

Les modes se groupent, comme on le voit, deux par deux. Les modes d'un même couple ont la même finale et la même quinte au-dessus de celle-ci; mais ils diffèrent par la position de la quarte, qui complète l'octave : le mode authentique a la quarte au-dessus de la quinte, d'où elle prend le nom de quarte supérieure; tandis que dans le mode plagal elle est au-dessous de la quinte, et s'appelle quarte inférieure.

Explication de la terminologie.

De là vient, que les Grecs distinguent le mode plagal du mode authentique au moyen du préfixe ὑπό, qui signifie en-dessous,

sous, inférieur. Hypodorien équivaut donc à dorien inférieur, ou dorien plagal, ou IIme mode.

La mélodie authentique se meut par conséquent dans une octave au-dessus de la finale, sans guère aller plus bas que celle-ci; la mélodie plagale, au contraire, ne monte guère au-dessus de la quinte, mais elle a plus d'étendue au-dessous de la finale. (1)



Les noms grecs, *dorien*, *phrygien*, etc. sont empruntés à la théorie musicale des Grecs, et dérivés des peuples chez lesquels les mélodies appelées de leur nom ont pris naissance, ou du moins ont été le plus usitées. On les trouve déjà dans les écrits des anciens maîtres du plain-chant, tels que Hucbald et Notker Labeo. Il semble toutefois, à en croire la plupart des érudits, que l'on ait commis une méprise, et que le mode appelé dorien corresponde plutôt au phrygien de la musique antique. L'usage devenu général des dénominations grecques date surtout de Glaréan († 1592). Remarquons en passant que l'on attribue, sans toutefois pouvoir le prouver, les modes authentiques à saint Ambroise, et les modes plagaux à saint Grégoire.

Théorie du moyen-âge.

Le tableau, tel que nous venons de le donner, résume l'exposé des modes en usage dans tout le moyen-âge. Ainsi Herman-Contract (2) enseigne que " la musique contient de sa nature quatre modes (*Tropi*), divisés cependant chacun en deux autres, selon que le chant se meut en haut ou en bas; en sorte que l'on obtient huit modes, à savoir : le dorien, le phrygien, le lydien, le mixolydien, l'hypodorien etc. " Hucbald dit à son tour : " La vertu de quatre tons produit huit modes " (*modi*), Gui d'Arezzo, après

(1) *Hucbald* Harm. inst. Unusquisque tonus a suo finali usque in nonum sonum ascendit, descendit autem in sibi vicinum, et aliquando ad secundum vel tertium. Plagis autem usque in quartum descendens ad quintam ascendit. (Migne, Bd. 132, p. 919.)

(2) *Herm. Contr.* Tropi autem sunt quattuor in natura, sed propter specialitatem acuminis vel gravitatis subdividuntur in quattuor. Sunt ergo simul octo, quattuor authentici, i. e. auctorales, quattuor plagae, i. e. laterales vel subjugales. Vocantur secundum veteres : Dorius, Phrygius, Lydius, Mixolydius; subjugales vero Hypodorius, etc. (Migne, 143, p. 420.)

Hucbald. Enchir. Quattuor sonorum virtus octo modorum potestatem creat.

Guido Aret. Micr. 12. Consilium fuit, ut quisque modus partiretur in duos... et acutus quisque modus diceretur authenticus, i. e. auctoralis et princeps, gravis autem plaga vocare, i. e. lateralis et minor; abusio autem tradidit Latinis dicere pro authento proto et plagis proti : primus et secundus... Igitur octo sunt modi.

avoir décrit les quatre modes (*modi*) d'après leurs intervalles poursuit : " On a cru bon de diviser les quatre modes en huit, d'après les mélodies hautes et basses. Mais c'est un abus de dire 1er et 2me mode, 3me et 4me mode, au lieu de dire forme authentique et plagale du 1er mode, du 2me mode. " Un peu plus loin, cependant, il se conforme à l'usage qu'il combat, et parle de huit modes. Notons encore une particularité, sans importance, il est vrai, dans la théorie de Hucbald, qui compte les modes en commençant par le plus bas des modes plagaux.

3. De la portée, de la finale et de la dominante.

Ambitus de la mélodie grégorienne.

Nous entendons ici par portée, le *ambitus*, l'extension d'une mélodie, et non le cadre ligné dans lequel on l'écrit. L'échelle du mode donne à peu près la portée, ou le domaine tonique dans lequel la mélodie se meut. Dans les mélodies plus riches on ajoute généralement aux huit tons de la gamme un ton en haut et en bas. L'ajoute en bas est indispensable, surtout dans les modes authentiques, pour obtenir de belles formules finales; on ne l'évite que dans le mode lydien (1), parce que la seconde sous la finale y revêt un caractère mou, contraire au sentiment du plain-chant. Il suit de là que la portée totale d'un mode comprend *dix tons*. Toutefois beaucoup de mélodies d'une beauté remarquable n'ont pas une aussi grande extension.

—⁜—⁜—⁜—⁜—⁜—

Mélodies neutres.

Les mélodies simples du psautier se meuvent dans un espace de cinq à six tons, en dedans des limites de la quinte commune, en sorte qu'elles ne sont, à proprement parler, ni franchement authentiques ni plagales, et pourraient être appelées neutres. Dans ce cas, à défaut de signe caractéristique, la tradition décide du mode où il convient de la classer. L'introït de la fête de saint Jean-Baptiste, par exemple, a des formes dont les unes appartiennent au mode authentique et les autres au mode plagal. Le verset qui le suit, ainsi que d'anciens manuscrits, le rangent dans le premier mode. La division des modes en authentiques et plagaux n'est donc pas d'une nécessité rigoureuse, et ne découle pas d'une différence essentielle existant entre les mélodies.

Mélodies mixtes.

De plus, un nombre assez notable de mélodies anciennes, surtout de graduels, s'étendent, dans leur forme primitive non abrégée,

(1) Cette observation vaut surtout pour les anciennes mélodies. Le principe énoncé par l'auteur était à l'état d'axiome pour les anciens. (Note du Traducteur.)

jusqu'à deux tons au-dessus ou au-dessous de la gamme. Elles empiètent donc sur le domaine du mode ou du ton correspondant, sans toutefois en parcourir l'échelle entière. On pourrait leur donner le nom de modes mixtes *(toni mixti)*. Ainsi, par exemple, le graduel "*Qui sedes*" du IIIme dimanche de l'Avent, appartenant au 7me mode, s'étend depuis le *re* en bas jusqu'au *sol* de l'octave en haut (d-gg.) Le graduel "*Scient*" de la Sexagésime, du 1er mode, monte jusqu'à la décime.

Extension des compositions moins anciennes.

Toutefois, hâtons-nous de le dire, il y a loin de ces mélodies anciennes qui dépassent parfois la limite rigoureuse de leur portée respective, à ces mélodies composées plus tard, à une époque où l'on ne se contentait plus de l'extension ordinaire assignée à chaque mode. Sans égards pour la sagesse qui fixa ces limites, ni pour la caractéristique délicate qui distingue chaque mode, on prit pour une seule mélodie toute la portée combinée des modes authentiques et plagaux. Dans cette catégorie de compositions se rangent le *Gloria* de la messe de la Sainte Vierge, celui du pape Léon IX († 1054), (1) le "*Lauda Sion*" et un grand nombre de séquences. Malgré leur beauté et le souffle grégorien qu'ils exhalent, ces chants appartiennent manifestement à une efflorescence plutôt posthume du plain-chant. Ils sont d'une exécution très fatigante, et semblent être plus riches par leurs formes extérieures que par le sentiment intérieur qui les anime.

Sans nous étendre davantage sur les mélodies qui s'écartent du système modal décrit plus haut, reprenons l'analyse de la constitution musicale des modes.

La finale et la dominante.

Le mode, ou plutôt la mélodie d'un mode quelconque, reçoit son unité organique de deux notes principales, appelées FINALE et DOMINANTE. La *finale* est la plus importante des deux. Elle préside à la mélodie, et lui donne son unité; même, dans une mélodie bien construite, elle termine, de préférence à toute autre note, les divers membres de la phrase musicale. C'est elle qui donne à tous les tons du mode une couleur propre, une nuance tonique déterminée. (2) Après la finale, la *quinte* forme, dans les modes authentiques, le point principal et saillant. Elle s'unit à la finale pour produire avec elle la physionomie mélodique qui caractérise

(1) Liber grad. D. Pothier, p. 7 * et suiv.

(2) Vox, quæ cantum terminat, obtinet principatum; ea enim diutius et morosius sonat; et præmissæ voces (quæ tantum exercitatis patent) ita ad eam adaptantur, ut mirum in modum ab ea coloris faciem ducere videantur. Guido, Microl, c. 11.

le mode. Elle constitue en quelque sorte le centre fixe autour duquel les figures mélodiques se groupent, le point d'appui et le soutien naturel de la mélodie dans ses évolutions ascendantes et descendantes. Cette place, ce rôle prédominant lui ont valu le nom même de *dominante.* (1) Elle forme comme un fil conducteur qui traverse tout le tissu mélodique, au point que, dans les chants plus simples et les récitatifs, la finale s'efface devant elle. Entre la finale et la quinte, la *tierce* se fait aussi remarquer, quoique plus faiblement; elle sert de médiatrice entre les deux notes principales. Dans les tons plagaux la quinte occupe une des extrémités de la portée. Aussi voyons-nous la tierce prendre dans ces modes le rôle de la quinte dans les modes authentiques, et devenir le point d'appui et partant la dominante de la mélodie. Toutefois, dans le 3me et le 8me mode, où la quinte et la tierce tombent sur le *si* (*h*, *b*), comme cette note est trop mobile pour pouvoir servir de point dominant dans une mélodie, — ce qui lui a valu le nom de *chorda mobilis*, tantôt *si* (*h*), tantôt *si*♭ ou *sa* (*b*), — dans ces modes, disons-nous, la dominante remonte d'une note et se place sur le *do* (*c*), soit sur la sexte dans le 3me mode, et sur la quarte dans le 8me, et forme avec les finales de ces deux modes les plus gracieux intervalles. Enfin, dans le 4me mode, qui d'ailleurs se distingue par son originalité, la tierce a peu d'importance, et la quarte *la* (*a*) est regardée comme dominante.

La tierce.

La chorda mobilis.

Répercussion.

Le lien entre la finale et la dominante constitue la résonnance caractéristique ou la *répercussion* (2) *principale* du mode. C'est elle qui détermine les rapports nouveaux, d'une beauté toute spéciale, qui distinguent les modes plagaux des modes authentiques. La quarte du huitième mode rapprochée de la quinte du septième nous en offre un exemple frappant. Aussi est-il aisé de comprendre que le caractère distinctif de ces différentes modulations ait donné l'idée de compter huit modes au lieu de quatre.

(1) Le mauriste Jumilhac dit à ce propos : La dominante est comme la maistresse ou la regne des autres notes et celle sur qui le chant a davantage son cours, son retour et son soutien, et qui, jointe avec la finale, donnent ensemble la principale forme et la distinction à chaque mode. (Science et pratique du plain-chant. 1674.)

(2) Du mot latin *repercutere*, frapper à plusieurs reprises.

Après ce que nous venons de dire, l'élève n'aura pas de peine à reconnaître le mode d'une mélodie. Il regardera d'abord au ton final. Une finale en *re* (*d*), — et aussi en *la* (*a*), comme on le verra au chapitre suivant, — indique le 1er et le 2me mode; *mi* (*e*) et *si* (*h*) marquent le 3me et le 4me; *fa* (*f*) et *do* (*c*) le 5me et le 6me; enfin *sol* (*g*) indique le 7me et le 8me mode.

Manière de reconnaître le mode d'une mélodie.

Le second signe caractéristique se trouve dans la portée de la mélodie. Une mélodie qui s'élève plus haut que la sexte au-dessus de la finale appartient à un mode authentique, et une autre descendant plus bas que deux notes sous la finale appartient à un mode plagal. En outre on reconnaît le mode propre d'une mélodie à sa répercussion. Chaque mode a un certain nombre d'intonations caractéristiques qui permettent de reconnaître sa parenté du premier coup d'œil. L'élève ne tardera pas à se familiariser avec ces formules.

Les exercices réunis dans la deuxième partie de notre appendice l'aideront dans ce travail.

4. Réponse a certains prejuges et malentendus.

Théories embarrassées du moyen-âge.

La théorie des modes, on le voit, est simple, précise et facile à retenir. Cependant les auteurs didactiques du moyen-âge ne l'ont pas toujours exposée avec clarté; même ils l'ont parfois embarrassée dans un tissu de règles multiples. La confusion grandit à mesure que l'on s'avance vers la fin du moyen-âge. C'était là, du reste, un phénomène général, qui se retrouvait dans toute la science contemporaine, comme on en voit une preuve manifeste dans les Commentaires du droit romain publiés à cette époque. A lire les dissertations de ces musicologues, on serait tenté de prendre le plain-chant pour un produit récent de leurs règles artificielles. Aussi, que de fois n'a-t-on pas reporté sur le plain-chant lui-même le dégoût provoqué par ces règles arbitraires! Ecoutons, par exemple, ce qu'en dit Ambros. Après avoir constaté (1) que cette méthode ne pouvait que rendre obscure, nébuleuse et insaisissable la musique elle-même du plain-chant, l'illustre écrivain ajoute spirituellement : (2) "On le voit; clouée au banc d'une classe de mathématique, la musique se sentit souvent mal à l'aise, et elle dut se rappeler comme

(1) I. 120.
(2) Page 162.

en songe d'avoir eu jadis, dans un vague passé, des rapports avec le beau et l'idéal." Pour répondre à ce reproche, qui, pour être juste, n'aurait dû frapper que la théorie, nous nous contenterons de faire une simple observation. Au moyen-âge, les peuples se trouvaient dans l'épanouissement de leur jeunesse; ils pouvaient bien chanter et s'abandonner à la beauté d'une mélodie, mais, de réfléchir sur leurs propres impressions, de philosopher sur les règles de l'esthétique dans le plain-chant, cela ne leur semble pas avoir été donné au même degré. Ainsi se réalise dans le plain-chant cette sentence déjà vieille, que la musique trouve difficilement dans les écrits des auteurs un interprète digne d'elle, parce qu'un musicien est rarement écrivain, et qu'un écrivain est rarement musicien. Un traité développant d'une manière complète les beautés esthétiques et artistiques du plain-chant considéré sous toutes ses faces, sera longtemps encore l'objet d'un pieux mais stérile désir.

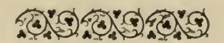
Préjugés du goût moderne.

De là vient que le caractère propre des modes grégoriens est encore toujours attaqué et défavorablement apprécié. La conclusion finale en un ton entier paraît dure, comparée à celle de notre musique moderne, qui se termine inévitablement par un demi-ton sous la finale. Le droit de la dominante, le maintien de certaines modulations déterminées et typiques, la portée restreinte, ne sont, prétend-on, qu'autant de limites arbitrairement tracées et qu'il importe peu de garder. On parle encore de la raideur, de l'inflexibilité de la gamme diatonique. Briser ces limites, c'est donc s'affranchir de liens qui ne font que rétrécir! Que répondrons-nous à ces objections? Sans doute, les huit modes du plain-chant constituent un système tonique de modeste apparence. Et pourtant, quel musicien moderne pourrait faire jaillir de cette source si simple et si étroite une faible partie seulement de la richesse mélodique contenue dans nos livres de chœur? Nous n'avons aucun besoin, assurément, de méconnaître l'art moderne, comme si, pour élever uu monument en l'honneur du plaint-chant, nous ne trouvions d'autre piédestal qu'une dépréciation systématique et intéressée de la richesse musicale de notre époque; mais n'y a-t-il pas autant d'injustice à vouloir juger le chant grégorien en se plaçant au point de vue de l'art moderne? Que ne connaît-on davantage la profondeur, la force, l'élégance et la suavité vraiment incomparables de nos mélodies liturgiques!

Réponse aux objections.

Les auteurs de ces mélodies étaient des maîtres distingués par la finesse de leur sentiment, des hommes dont le regard subtil découvrait les secrets de la nature et pénétrait à fond la richesse des rapports naturels qui existent entre les sons. Aussi, loin d'être une pauvreté, l'étroitesse de la portée est-elle une délimitation pleine de sagesse; l'élargir, c'est appauvrir la mélodie. On a pu, sans doute, briser le vase précieux, mais non sans répandre à terre la liqueur exquise qu'il contenait : le nectar embaumé de l'ancienne mélodie. C'est un fait hors de doute : les mélodies plus récentes n'ont plus la noblesse des anciennes. L'affaiblissement de la force intérieure et créatrice a marché de pair avec l'abandon des formes de chant traditionnelles. La prépondérance de la dominante n'est pas arbitraire ou à volonté; elle établit l'ordre et le calme dans la mélodie, et engendre l'élégance des proportions. C'est la dominante qui produit les plus beaux intervalles avec les autres tons. Lorsque l'architecte veut briser au moyen de lignes horizontales la monotonie des surfaces et des verticales de son édifice, il ne les jette pas au hasard ou au petit bonheur, mais les distribue avec soin aux endroits propres à répandre sur son plan une harmonie de proportions semblables à autant d'agréables accords. Eh bien, c'est là tout juste une perfection du système grégorien d'avoir de ces points de division d'où découlent, comme d'une source inépuisable, les rapports toniques les plus gracieux et les plus féconds.

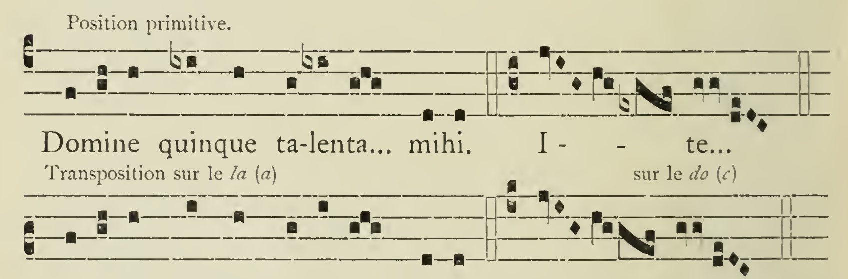
Ces intervalles mélodiques sont à la phrase musicale ce que les éléments d'architecture sont à l'ensemble d'un édifice. La colonne antique, par exemple, est d'une grande beauté; mais pour qu'elle produise tout son effet, il lui faut l'encadrement, l'entourage, les proportions des monuments classiques. La Renaissance a élargi le cadre des formes, sans toutefois développer le sentiment de l'idéal. Par l'harmonie de ses proportions, l'architecture antique est pour nous une véritable musique. Pourquoi n'en serait-il pas de même de l'ancien art mélodique, qui ne le cède guère en finesse à l'architecture de l'antiquité?



CHAPITRE III.
Des transpositions et des modes irréguliers.

L est un nombre assez considérable de mélodies qui figurent dans tels livres de chœur avec leurs finales ordinaires, et se trouvent écrites dans tels autres avec des finales étrangères et à une autre élévation. Cette modification a reçu le nom de *transposition*. Celle-ci consiste en ce qu'on transporte une mélodie de sa place accoutumée et de sa finale ordinaire dans une autre position plus haute ou plus basse. Sauf ce changement, la mélodie entière, avec tous ses intervalles, reste absolument la même; la différence consiste uniquement dans la manière de l'écrire.

La transposition.



Elle n'est applicable qu'aux 6 premiers modes.

Cependant, toutes les mélodies ne sont pas susceptibles de cette transposition, mais seulement celles des six premiers modes; à condition toutefois qu'elles ne portent jamais le *si* naturel (*h*) mais toujours *si*♭ ou *sa* (*b*). La raison en est que les gammes de ces modes avec le *si*♭ (*b*) sont entièrement semblables à celles qui commencent une quinte plus haut ou une quarte plus bas, avec le *si* naturel au lieu du *si*♭. Par exemple, la gamme du 1er mode est en tout semblable à celle qui commence une quinte plus haut :

re mi fa sol la si♭ *do re*
d e f g a b c d
la si do re mi fa sol la
a h c d e f g a

On peut donc transposer une quinte plus haut ou une quarte plus bas toute mélodie du premier mode où ne se rencontre aucun *si* naturel. Cette transposition n'a aucune influence sur l'interprétation de la mélodie. On n'entonne pas la mélodie une

quinte plus haut, mais dans les notes moyennes à la portée de toutes les voix, pratique d'ailleurs générale dans le plain-chant. De même le 1er et le 2me mode se transposent sur le *la* (*a*), le 3me et le 4me sur le *si* (*h*) et le 5me et le 6me sur le *do* (*c*).

Gamme des six modes avec leurs transpositions.

Le tableau suivant contient la gamme des six modes avec leurs transpositions.

1er Mode	*re mi fa sol la si♮ do re*	Dorien
	d e f g a b c d	
	la si do re mi fa sol la	Eolien
	a h c d e f g a	
2me Mode	*la si♮ do re mi fa sol la*	Hypodorien
	a b c d e f g a	
	mi fa sol la si do re mi	Hypoéolien
	e f g a h c d e	
3me Mode	*mi fa sol la si♮ do re mi*	
	e f g a b c d e	
	si do re mi fa sol la si	
	h c d e f g a h	
4me Mode	*si♮ do re mi fa sol la si♮*	
	b c d e f g a b	
	fa sol la si do re mi fa	
	f g a h c d e f	
5me Mode	*fa sol la si♮ do re mi fa*	Lydien
	f g a b c d e f	
	do re mi fa sol la si do	Ionien
	c d e f g a h c	
6me Mode	*do re mi fa sol la si♮ do*	Hypolydien
	c d e f g a b c	
	sol la si do re mi fa sol	Hypoionien
	g a h c d e f g	

Les modes de Glareanus.

Les six transpositions, telles que nous venons de les décrire, ne furent pas sans exercer quelque influence sur la théorie du plain-chant. A l'époque de la Renaissance, où l'étude de la théorie de la musique classique prit un élan nouveau, l'on crut pouvoir reconstruire la mélodie antique à l'aide des découvertes scientifiques. Tandis qu'un musicologue célèbre, nommé Marc Meibom,
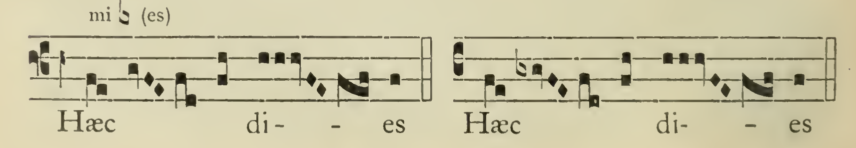
chantait devant la reine Christine de Suède les morceaux antiques de sa composition, un humaniste distingué de Zurich, Henri Loriti, désigné sous le nom de Glareanus, parce qu'il était natif de Glair, publia son fameux *Dodecachordon*. Dans cet ouvrage, qui fit sensation, l'auteur porta au nombre de douze les modes du plain-chant, réduits jusque-là au nombre de huit seulement. Les quatre nouveaux modes, dont deux en *la* (*a*) et deux en *do* (*c*), regardés avant lui comme de simples transpositions du 1er, du 2me, du 5me et du 6me mode, sont regardés par Glareanus comme des modes distincts, à raison de leur analogie parfaite avec les modes éolien et ionien des Grecs. D'autres pensent que les mélodies du mode phrygien, transposées en *si* (*h*), constituent aussi deux modes particuliers qui seraient le 11me et le 12me dans la série, tandis que les modes ioniens de Glareanus formeraient le 13me et le 14me mode. La question a été beaucoup débattue; mais elle n'offre qu'un intérêt théorique.

Les toni-ficti.

Vers la fin du moyen-âge, on se plut à multiplier et à étendre arbitrairement les modes irréguliers, pour classer les mélodies transposées. La théorie, si nouvelle en apparence, des *toni ficti*, engendra beaucoup de confusion dans l'enseignement du plain-chant. Du reste, l'origine de l'invention des quatre modes complémentaires, si invention il y a, semble être douteuse, puisque un vieil auteur l'attribue déjà à l'empereur Charlemagne.

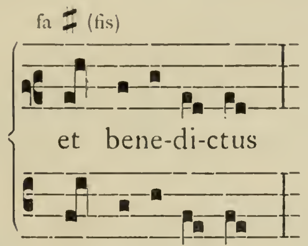
Usage des transpositions.

En dehors des transpositions qui se font purement à volonté, il en est de nécessaires. Celles-ci s'emploient dans un petit nombre de mélodies toutes particulières qui renferment un dièse ou une altération chromatique. Les graduels du deuxième mode contiennent une formule avec un *mi*♭ (*es*); en outre une mélodie d'une antienne du 4me mode contient un *fa*♯ (fis). Or, les anciens ne connaissaient pas l'usage moderne d'indiquer par un ♯ ou un ♭ la hausse ou la baisse d'un demi-ton, sauf pour le *si*♭ ou *sa* (*b*). En écrivant donc la mélodie du graduel du 2me mode en *re* (*d*), on obtenait pour notes finales du mode *fa mi re* (*f e d*) avec *mi* naturel, alors que la tradition donnait au chant un *mi*♭. Pour remédier à cette inexactitude de notation on transporta la mélodie en *la* (*a*) : la finale modale *fa mi re* devint ainsi *do si la*, et en écrivant *si*♭, *sa* (*b*) au lieu de *si* (*h*), on parvint à exprimer le *mi*♭ (es).



Un motif semblable nécessita la transposition de l'offertoire "*In virtute*" des Conf. non Pontif., ainsi que des deux Communions "*Cantate*" du IIme dimanche et "*Circuibo*" du VIme dimanche après la Pentecôte.

L'antienne du 4me mode "*Benedicta tu*" (1) contient la formule *fa♯ sol* (*fis g*). On obtient ce ton altéré en transposant en *la*; et l'on garde la finale phrygienne en baissant le *si* (*h*), de manière à avoir *do si♭ la* (*c b a*).



Cette mélodie est d'un usage très fréquent dans le plain-chant. Au témoignage de Wollersheim, elle s'y rencontre jusqu'à 86 fois.

De même que l'antienne "*Benedicta*," les versets alléluiatiques de la messe du IIIme dimanche de l'Avent et du XXme dimanche après la Pentecôte, et de celle des Vierges-Martyres "*Adducentur*", composés dans le ton phrygien, doivent être transposés en *la*, à cause d'un *fa* (*fis*). Cette exactitude dans la transposition nous prouve avec quelle fidélité les anciens tenaient à conserver leurs mélodies telles que la tradition orale les leur avait transmises, alors même qu'elles ne cadraient pas avec leur théorie des modes.

Ces mélodies peuvent être considérées comme des restes de modes anciens, abandonnés depuis. Aussi, malgré leurs tons altérés, sont-elles loin de produire un effet mélodique semblable aux modes chromatiques de la musique moderne.

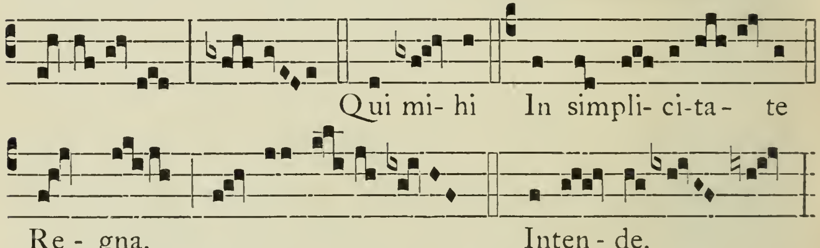
Terminons ce chapitre par une remarque sur le *si* (h), le *si♭* ou *sa* (b) et le triton.

Remarques sur l'emploi du si naturel et du si bémol.

Il est des mélodies où le *fa* (*f*) domine tellement le chant qu'il y revient à presque toutes les formules. Dans ce cas, le *si♭* (*b*) devient presque une nécessité. Au contraire, lorsque la mélodie opère un mouvement descendant, ou qu'elle se meut autour du *do* (*c*), qui attire à soi le *si* naturel (*h*), le *fa* (*f*) s'efface et n'a

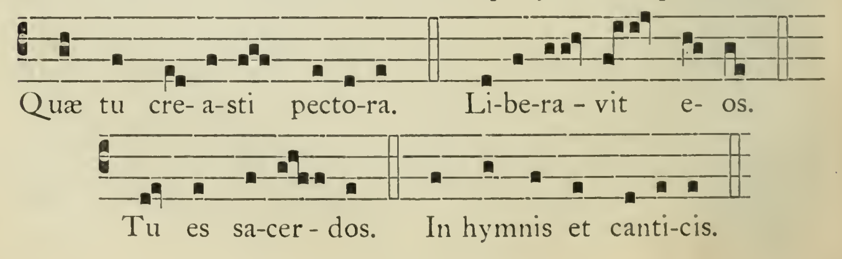
(1) Voir à l'appendice II, p.

guère d'influence sur le mouvement de la mélodie, en sorte qu'un *si*♭ (*b*) sonnerait mal. Lorsque la mélodie monte de *fa* (*f*) à *do* (*c*), on emploie le *si* naturel (*h*) ou le *si*♭ (*b*), selon que le *do* ou le *fa* prédomine. Dans ce cas le bon goût décidera souvent de l'emploi de l'une ou de l'autre note. En règle générale, on donnera la préférence au *si* naturel (*h*). Souvent, il est vrai, on cherche à l'éviter, à cause des difficultés qu'il crée à l'harmonisation; mais les anciens ont chanté avec le *si* naturel (*h*) des mélodies aussi fraîches que hardies. L'étude comparée des formes suivantes, empruntées aux compositions anciennes, fera ressortir davantage cette vérité.



Remarque sur le triton.

Lorsqu'on doit chanter l'une près de l'autre, d'une manière accentuée, les notes *si* naturel (*h*) et *fa* (*f*), qui forment les deux éléments du triton, on obtient la dissonance propre à cet intervalle. Parfois elle n'est qu'à l'état latent, soit qu'une note intermédiaire en vienne briser l'âpreté, soit que l'une ou l'autre des deux notes, ou même toutes les deux ne doivent être chantées que légèrement. Ces mélodies, d'une conception très originale et marquées au coin du génie, n'ont rien de fait ni de travaillé; elles sont remarquables par leur vigueur et leur énergie. Toutefois, pour faire ressortir ces qualités, on doit les interpréter avec leur juste rythme; une exécution incorrecte ou mal comprise les rend dures et âpres. A l'appui de cette assertion, nous citerons, outre le "*Ite missa est*" de la semaine de Pâques, les exemples suivants :



Dans le dernier exemple (1) *si* (*h*) et *fa* (*f*) tombent sur des syllabes accentuées, ce qui rend la mélodie vraiment dure. On a souvent essayé d'y remédier en haussant le *fa* au *fa* ♯, ou en baissant le *si* (*h*) au *si* ♭ (*b*). On se trouve mieux d'insérer un *do* (*c*), de manière à avoir un podatus *si do* (*hc*), sur la syllabe *hy* de *hymnis*. Cet effet désagréable se retrouve dans la strophe suivante : " *Laudis thema.* " La finale du " *Veni Creator* " est beaucoup plus heureuse; le *si* (*h*) et le *fa* (*f*) y sont des notes sur lesquelles on glisse légèrement.

Tableau synoptique des quatorze modes du plain-chant.

Ordre.	Caractère.	Gamme.	Finale.	Dominante.	Dénomination.	
Ier m.	Authentique.	re-la-re	re	la	Dorien.	Modes réguliers non transposés.
IIe m.	Plagal.	la-re-la	re	fa	Hypodorien.	
IIIe m.	Authentique.	mi-si-mi	mi	do	Phrygien.	
IVe m.	Plagal.	si-mi-si	mi	la	Hypophrygien.	
V^e^ m.	Authentique.	fa-do-fa	fa	do	Lydien.	
VIe m.	Plagal.	do-fa-do	fa	la	Hypolydien.	
VIIe m.	Authentique.	sol-re-sol	sol	re	Mixolydien.	
VIIIe m.	Plagal.	re-sol-re	sol	do	Hypomixolydien	
IXe m.	Authentique.	la-mi-la	la	mi	Eolien.	Modes transposés.
X^e^ m.	Plagal.	mi-la-mi	la	do	Hypoéolien.	
XIe m.	Authentique.	si-fa-si	si	sol		
XIIe m.	Plagal.	fa-si-fa	si	mi		
XIIIe m.	Authentique.	do-sol-do	do	sol	Ionien.	
XIVe m.	Plagal.	sol-do-sol	do	mi	Hypoionien.	

(1) On formule la règle du triton ou du *si contre fa* comme suit : Le triton ne peut pas se rencontrer dans un même neume. La meilleure explication de cette règle nous semble être d'entendre par neume une syllabe mélodique ou, dans les chants mesurés, une syllabe métrique. Dans ce cas, ces exemples n'offriraient pas un triton proprement dit. (Note du Trad.)

CHAPITRE IV.
Du système tonique du Plaint-Chant.

Art et théorie.

Ans l'ordre naturel, la mélodie précède la théorie; elle s'échappe de l'âme de l'artiste comme d'une source spontanée. Le théoricien vient ensuite en extraire la gamme et le mode; et, combinant les résultats de ses analyses, il formule une synthèse, un système complet, c'est-à-dire, un tout où se trouvent réunis tous les tons usités dans la musique.

Système tonique grégorien et grec.

Le système tonique de la musique grégorienne s'accorde assez bien avec le système diatonique des Grecs.



Evolution progressive des systèmes musicaux.

Il n'est pas rare de trouver dans les auteurs que S. Grégoire a introduit un système nouveau. Les sources anciennes n'en font aucune mention. Et vraiment, c'est une chose impossible, tout comme le serait l'invention et l'introduction d'une nouvelle langue par un seul homme. Le système tonique, l'ordre synthétique des tons, n'est autre, en effet, que l'idiome musical du temps. Une transformation dans la musique, tout de même que dans les langues, ne s'opère que par un développement lent et gradué, comme on le voit par le système tonique moderne, progressivement émané du plan-chant. Dès le XIme et le XIIme siècle on en trouve les premiers germes, et ce n'est qu'au temps de Bach que la transformation reçoit son entier achèvement.

Le système grégorien comprend 16 tons.

Le système du plain-chant ne comprend que 16 tons. L'avant-dernier était désigné par les Grecs du nom de προςλαμβανόμενος, ton surajouté. Lorsque plus tard on chanta des mélodies qui descendaient encore un ton plus bas, on se vit forcé d'ajouter un ton de plus au système. Ce changement remonte peut-être au temps de S. Grégoire lui-même; car nous possédons d'anciennes mélodies où déjà ce ton se rencontre. Tels sont, par exemple, l'offertoire "*Veritas*" du commun des Pontifes Martyrs et le répons "*Collegerunt*" du dimanche des Rameaux.

Groupes par tétrachordes.

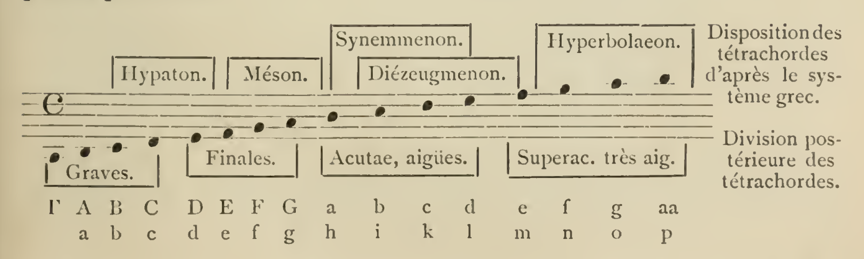
Dans le système musical, tel que l'a construit la science des Grecs, les tons se groupent quatre à quatre, et forment des *tétrachordes*. La note *la* (*a*), qui se trouve au milieu de la portée de la voix humaine,

et qui pour ce motif était appelée *Mèse* (moyenne), forme le point central du système. C'est au *la* (*a*) qu'aboutissent les deux tétrachordes supérieurs, nommés *Diézeugmenon* et *Hyperbolæon*, et les deux tétrachordes inférieurs, *Méson* et *Hypaton;* un cinquième, appelé *Synemmenon*, se trouve au milieu, et contient la note *si b* (*b*), requise pour la liaison avec *fa* (*f*). Outre le nom de famille du tétrachorde auquel elle appartient, chaque note a encore un prénom individuel; ainsi, par exemple, le *Néte Hyperbolæon* désigne la dernière note du tétrachorde supérieur. Cependant, à côté de ces dénominations primitives, les théoriciens se servirent aussi, du moins à partir de Boèce, de lettres comme signes de notes, et cela d'une double manière. Tantôt on donnait le nom de *a* à la note la plus basse et l'on montait jusqu'au sommet de l'échelle en suivant l'ordre alphabétique b, c, etc.; tantôt on désignait les notes de l'octave inférieure au moyen de majuscules, celles de la gamme moyenne à l'aide de minuscules, et les notes les plus élevées par une double minuscule. Lors donc qu'on rencontrait une note plus basse que le A de la première octave, on la marquait de la majuscule grecque Γ correspondante à son octave G, et lui donnait le nom de *gamma græcum*. Cette note placée ainsi au premier échelon donna naissance au nom français de *gamme* pour exprimer toute l'échelle musicale, de même que nous avons vu plus haut le *b molle* prêter son nom au signe qui indique la baisse d'un ton quelconque.

Gamma græcum.

Formation et notation de l'octave.

Lorsque plus tard, sous l'influence du sentiment harmonique des peuples du Nord, l'octave du système moderne se fut formée, elle conserva son ancienne notation *c* (do) — *c* (do). Pour quiconque ne connaît pas le lien historique et générique qui relie notre système moderne à la musique antique, c'est une énigme pourquoi, dans la notation alphabétique, l'on a désigné la première note de la gamme moderne par la troisième lettre de l'alphabet, et non par la première.



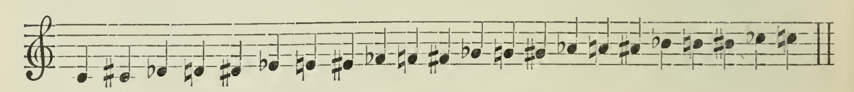
Au moyen âge, la spéculation d'après la théorie musicale des Grecs marchait de pair avec l'exercice pratique du chant, et formait une branche scientifique dans les écoles. Cet enseignement fut

Influence de Guy d'Arezzo.

simplifié, au XIme et au XIIme siècle, grâce surtout à Guy d'Arezzo. Le savant moine bénédictin réduisit les théories à des formules plus courtes et plus faciles, ajouta quelques notes au haut de l'échelle, changea les tétrachordes, et remplaça par des noms latins les termes trop compliqués des Grecs. On lui attribue, en outre, d'avoir introduit la division de l'échelle en *hexachordes*, c'est-à-dire, en groupe de six tons.

Parallèle entre le système ancien et le système moderne.

Au premier coup d'œil, la comparaison entre le système des anciens et le système moderne semble être tout à l'avantage de ce dernier. Son extension est beaucoup plus grande : elle compte huit octaves, et touche, en haut et en bas, aux limites que l'ouïe est capable de discerner. L'échelle moderne est surtout combinée pour la musique instrumentale, tandis que l'ancien système l'était plutôt pour la voix humaine. En outre, chaque octave s'y subdivise encore d'après les altérations chromatiques, de façon à contenir une série de 13 ou même 22 notes se succédant de la manière suivante :



Gamme chromatique moderne.

Cette gamme chromatique ne se trouve dans cette perfection que sur quelques instruments. La mesure de l'emploi des tons altérés est entièrement laissée au choix ou à la discrétion du compositeur.

Les 24 modes ou tons modernes.

La musique moderne comprend, d'après la manière commune de compter, vingt-quatre modes, mais en réalité elle n'en a que deux (1), à savoir : le mode majeur et le mode mineur, dont voici les deux types générateurs :

Majeur et mineur.

do majeur *do re mi fa sol la si do* et
(c dur c d e f g a h c)
la mineur *la si do re mi fa sol* (*sol*♯) *la*
(a moll a h c d e f g (gis) a)

Modes et tons.

Ces deux gammes se transposent sur les douze échelons de la gamme, et sont regardées comme y formant autant de modes ou plutôt de tons différents. On obtient de la sorte douze tons en mode

(1) Pour marquer la différence qui existe entre la classification *générique* en mode majeur et mineur, et la classification *spécifique* en nombreuses nuances de ces modes, on a coutume de dire qu'il n'y a que deux *modes*, mais un grand nombre de *tons*. (Note du Traducteur.)

majeur et douze en mode mineur. Toutefois, comme les intervalles tempérés sont égaux entre eux, il est impossible que les différents tons présentent une différence essentielle. Plusieurs musiciens savants, tels que Mattheson, Schubart, Marx, ont cherché à revendiquer à chaque ton une propriété déterminée; mais ils n'ont guère pu y réussir. (1)

Les échelles des modes servent de fondement à la formation de la mélodie. Cependant la musique ancienne en fait un autre usage que la musique moderne. Tandis que la mélodie grégorienne est astreinte aux limites de son échelle, la mélodie moderne peut se mouvoir librement dans le vaste espace des gammes. Toutefois, à part cette différence de portée, la mélodie moderne, aussi bien que la mélodie grégorienne, doit se conformer dans ses modulations à certaines lois qui en fixent le retour au ton principal.

CHAPITRE V. — De l'essence du rythme.

Essence du rythme.



E rythme est le souffle vital qui anime le corps des sons. Tout homme est de par sa nature sensible au rythme. Il n'est personne qui ne sente la cadence agréable et harmonique du langage, les mouvements ascendants et descendants, l'élévation et la chute de la voix dans le discours. Dans ces mouvements de la langue parlée aussi bien que de la musique, nous désirons quelque chose de constant, de pondéré, de mesuré, de réglé, dont l'effet soit à la fois beau et bienfaisant. C'est ce que nous appelons *rythme*.

Le rythme, — mot dérivé du grec ῥέω, qui signifie couler, — est donc le mouvement coulant, ordonné et réglé, répondant par son charme au sentiment esthétique qu'il satisfait. Considéré comme l'expression d'un mouvement animé et successif, le rythme appartient à la fois à la musique, au chant, à la parole, ainsi qu'aux mouvements du corps dans la marche et la danse. Au sens figuré, on appelle rythmique ou rythmé tout ce qui a de l'ordre, de la pondération, de belles proportions; comme si la pensée mettait en

(1) La question est subtile et mériterait une étude approfondie. Toujours est-il que pour une oreille délicate chaque ton a un sentiment qui lui est individuel. On pourrait en trouver la raison dans la nuance qui distingue la valeur du dièse de celle du bémol, et dans l'influence qu'exerce sur toute mélodie le degré d'élévation de sa dominante. (Note du Traducteur.)

mouvement des formes inertes et immobiles, pour obtenir ou faire ressortir leurs harmonieuses proportions. C'est ainsi que nous disons d'un tableau qu'il a du rythme. Schlegel va même jusqu'à donner à l'architecture le nom de musique pétrifiée.



Loi première du rythme.

La première loi du rythme est de satisfaire notre sentiment esthétique. Il y a en effet un rapport mystérieux entre la vie intérieure de l'homme et les formes rythmiques, qui tantôt s'avancent avec calme, tantôt s'élancent d'un pas rapide et léger; tantôt s'élèvent avec une gravité solennelle, pour prendre bientôt des élans hardis et grandioses. Aussi la signification profonde et l'éloquence du rythme se trouvent-elles dans le rapport qu'il a avec la vie de notre âme. En effet, les impressions de l'âme étant, elles aussi, des excitations, des mouvements, ont une secrète parenté, une relation intime avec l'agent qui les produit. De là, cette puissance que le rythme exerce sur elles et sa force pour les éveiller, les exciter, les ennoblir et les calmer. (1)

Beauté.

Proportion.

Or, pour que le mouvement puisse être beau et réglé, il faut qu'il s'appuie sur des divisions ou des groupes de temps variés et proportionnés les uns aux autres, de manière à se correspondre.

De là le nom de rythme donné à tout ce qui sert de base, d'appui à un beau mouvement, à savoir, à la *proportion* (*numerus*), à l'*équilibre* des parties et des divisions. Les grandes périodes dans lesquelles un orateur partage son discours, et que l'on considère souvent comme l'élément essentiel du rythme oratoire, manifestent avant tout le mouvement de l'esprit, l'élan intérieur des pensées, et ne méritent partant le nom de rythme que dans un sens figuré et spirituel, le rythme signifiant proprement le mouvement des sons sensibles du langage lui-même. Or, dans la musique comme dans le discours, on exige des périodes pondérées. C'est ce qu'on nomme le rythme musical. Les périodes rendent

Rythme oratoire et musical.

(1) Au jugement d'Aristote, les perceptions de l'ouïe exercent, de préférence aux opérations des autres sens, une influence morale, parce qu'elles ont du mouvement, et qu'étant quelque chose d'agissant, le mouvement relève du domaine et de la morale.

Ailleurs il dit que la perception par l'oreille a plus de force que celle qui se fait par les autres sens, parce qu'elle ne se borne pas à rappeler le mouvement de l'âme, mais le reflète par son propre mouvement. (Arist. Probl. 19, 27. et Polit. 8, 5.)

le développement visible, et font en sorte que d'un seul coup d'œil on embrasse le tout avec clarté et précision (1). Les grandes lignes des périodes ne sont que des préliminaires, servant de base au rythme proprement dit; elles sont insuffisantes par elles-mêmes, car elles n'empêchent pas les phrases particulières d'être rudes, de se mouvoir par secousses, ou de se traîner avec langueur. C'est du mouvement gracieux de chaque membre que résulte la beauté du rythme dans l'ensemble de la phrase. Pour être bien rythmé, il faut que le fragment se compose d'un certain nombre de membres équilibrés, proportionnés. Tels sont les pieds dans un vers coulant. Ces considérations empruntées au rythme du discours s'appliquent également à celui de la musique. Nous ne pouvons nous imaginer les sons d'une période ou d'un fragment de période comme une succession ininterrompue et toujours progressive; ce serait un mouvement mécanique, sans vie. D'après le sentiment de la mesure moderne, la série des notes est nécessairement coupée en petits groupes de même durée (2), dont le premier reçoit naturellement une impulsion particulière. Grâce à cette division, un mouvement animé pénètre la série des sons; il y a des montées et des descentes, une succession variée de notes accentuées et faibles. Ces groupes d'égale valeur engendrent la mesure. Or, le rythme n'est autre chose que l'ordre même d'après lequel une série de sons doit régler son mouvement pour produire sur nous un effet agréable (3).

Rythme métrique et rythme libre.

Il y a différents moyens d'établir l'équilibre ou le rapport proportionnel dans le mouvement. De là plusieurs espèces de rythmes. Ou bien la proportion est formée d'après une loi constante, par des membres ou des groupes toujours égaux et d'égale valeur de temps, par des formules rigoureusement définies; ou bien elle est le produit de formes sans cesse variées et librement disposées. On peut appeler le premier genre de rythme *rythme métrique* ou *mesuré;* il se rencontre dans la poésie et dans la musique moderne. Le second, appelé *rythme libre* ou *oratoire*, est le propre du discours

(1) Omne quod dividitur facile capitur ... indivisum idem est ac confusum. (S. Odo, de musica.)

(2) C'est-à-dire à chaque fois que le mouvement articulé de la mélodie et celui de la mesure se correspondent et partant s'identifient (Note du Trad.)

(3) Τῇ δὲ κινήσεως τάξει ῥυθμὸς ὄνομα εἴη. (Plato, de legib. II. 9.)

et du plaint-chant. Dans ce dernier genre, le rythme est le résultat d'une pondération naturelle; dans le premier, il s'obtient par la proportion des parties d'après une mesure artificielle.

Le rythme mesuré répond davantage au goût de notre temps et au sentiment moderne. Nous en parlerons en premier lieu, afin d'avoir ainsi l'avantage de passer du connu à l'inconnu. Nous traiterons donc successivement :

Ordre du traité du rythme.

1) du rythme oratoire mesuré, — ou du mètre poétique.
2) du rythme musical mesuré, — ou de la mesure.
3) du rythme oratoire libre, — ou du rythme du discours.
4) du rythme musical libre, — ou du rythme du plain-chant.

CHAPITRE VI. — Du rythme oratoire mesuré.

Analyse des éléments constitutifs du rythme mesuré.

A langue poétique de tous les peuples, malgré les particularités qui la caractérisent auprès de chacun d'eux, s'accorde en un point fondamental, à savoir que tout poème se divise en vers, groupés le plus souvent par deux, trois, quatre, ou davantage encore, de manière à former des strophes. Le vers se compose d'un certain nombre de pieds disposés d'après une combinaison rythmique déterminée. Le pied est le dernier membre de l'articularition rythmique; il constitue une syllabe métrique, à laquelle l'accent donne à la fois l'unité et la vie. Les pieds sont de deux, trois, quatre syllabes, et prêtent à différentes combinaisons de l'accent. Voici l'énumération des principaux pieds :

le trochée – ◡	l'anapeste ◡ ◡ –
l'iambe ◡ –	l'amphibraque ◡ – ◡
le spondée – –	le choriambe. – ◡ ◡ –
le dactyle – ◡ ◡	

Génie ancien, génie moderne.

Les Grecs et les Romains divisaient les syllabes en longues et en brèves, et comptaient deux brèves comme équivalant à une longue. Les peuples germains mesurent les syllabes d'après leur poids; ils distinguent les syllabes en lourdes, moyennes et légères. Toutes les langues plus récentes marquent la fin du vers et sa liaison avec un autre à l'aide de la rime ou de la consonnance; anciennement, on employait l'allitération. La prosodie française a ceci de parti-

culier que la rime et le nombre des syllabes constituent le vers, sans autre règle métrique déterminée que celle de la césure dans les vers de dix et de douze syllabes.

Dans les langues anciennes on unit deux pieds plus petits en un seul mètre, et on leur donne un seul *accent métrique*, qu'il importe d'observer dans une bonne récitation.

Voici les combinaisons de vers et de strophes en usage dans les hymnes liturgiques :

Vers iambiques.

1. *Le vers à mesure iambique*, soit à quatre pieds, (dimètre iambique), avec l'accent métrique (V) sur le premier et le troisième pied; par exemple :

Nunc sancte nobis Spiritus;

soit à six pieds (trimètre iambique) avec l'accent sur le deuxième et l'avant-dernier; par exemple :

Aurea luce et decore roseo.

Le nombre des vers de la strophe varie. Tantôt il est de quatre, comme dans l'hymne *Jam bone pastor*, d'Elpis, épouse de Boèce, tantôt de cinq, comme dans l'hymne *Quodcumque vinclis*, de S. Paulin d'Aquilée. On peut voir par ces exemples que, déjà dès les premiers siècles, l'hymnodie chrétienne cherchait le rythme plutôt dans l'accent que dans la quantité. Au XVIIme siècle on crut devoir revenir au principe de la quantité, et on alla jusqu'à refondre les hymnes, de manière à lire : *Decora lux æternitatis auream.*

Vers trochaïque.

2. Le *vers à mesure trochaïque* est l'inverse du précédent. Il admet comme celui-ci diverses combinaisons. Le vers tétramètre se compose de huit pieds dont le dernier, appelé catalectique, est incomplet. Une grande pause au milieu du vers, plus forte que la césure française, partage le vers en deux moitiés que l'on considère généralement comme formant chacun un vers à part. Dans la première moitié, l'accent repose sur le deuxième pied et sur le dernier; dans la seconde, au contraire, il se place sur le premier pied, et s'étend sur tout le dernier. Par exemple :

Tibi Christe splendor Patris | Vita virtus Cordium.

1 2 3 4 5 6 7½

L'hymne *Ave maris stella* a des strophes de quatre vers, à trois pieds trochaïques :

— ◡ — ◡ — ◡
Ave maris stella.

La séquence du moyen âge *Stabat Mater* a des strophes composées d'un système bi-ternaire : chaque groupe de trois vers comprend deux vers trochaïques dimètres (quatre pieds) et un vers final dimètre catalectique (trois pieds et demi) :

— ◡ — ◡ — ◡ — ◡
Stabat Mater dolorosa...
— ◡ — ◡ — ◡ —
Dum pendébat Filius.

Strophe saphique.

3. La *strophe saphique* se compose de trois vers saphiques et d'un vers adonique; en voici un modèle :

— ◡ | — — | — ◡ ◡ | — ◡ | — ◡̄
vers saphique : Iste confessor Domini sacratus.
— ◡ ◡ | — ◡̄
vers adonique : Suscipe laudes.

Le *vers saphique* se compose de cinq pieds dont le troisième est un dactyle encadré de trochées, sauf que le deuxième est un spondée. L'adonique est formé d'un dactyle et d'un trochée.

Strophe asclépiade.

4. La *strophe asclépiadique* contient trois vers asclépiadiques et un vers glyconique. Par exemple :

— ◡ | — ◡ ◡ — | — ◡ ◡ — | ◡ —
vers asclépiadique : Te Joseph celebrent agmina cœlitum.
— ◡ | — ◡ ◡ — | ◡ —
vers glyconique : Casto fœdere Virgini.

Le *vers asclépiadique* se compose d'un trochée, de deux choriambes et d'un iambe; le vers glyconique a un choriambe de moins.

Hexamètres et distiques.

Il y a en outre des textes liturgiques écrits en hexamètres et en distiques. Par exemple : *Alma Redemptoris Mater*, *Salve sancta parens*, *Salve jubente Deo*. Ils sont traités comme de la prose, et reçoivent des mélodies à rythme libre et non métrique. De même, les strophes saphiques et asclépiadiques ne se scandent pas à la manière antique, mais on les récite librement.

Récitation de la strophe iambique.

Dans les strophes iambiques à quatre vers, qui sont les plus fréquentes de l'hymnodie liturgique, les vers se groupent deux par deux. On termine le deuxième vers par un accent métrique plus fort suivi d'une pause. La seconde moitié de la strophe doit faire pendant à la première.

Malgré leur simplicité, ces strophes présentent une grande richesse rythmique, même dans une simple récitation. Chaque pied reçoit son accent, au moyen d'un léger appui de la voix. Cette accentuation produit un mouvement ondulé qui se communique à toute la récitation. Les accents métriques dominent les autres syllabes, et facilitent la récitation en commun. Enfin, les accents plus forts de la fin du deuxième et du quatrième vers donnent à la cadence une chute convenable.

CHAPITRE VII. — Du rythme mesuré.

Analyse du rythme mesuré ou de la mesure.

A Partir de la seconde moitié du moyen âge, le rythme mesuré de la musique ou la mesure se développa avec son caractère distinctif, en même temps que notre musique des pays occidentaux. Il semble que dans l'antiquité on n'en ait pas fait usage.(1) Ainsi que le vers, le rythme mesuré de la musique a une forme précise. Les pieds ou les mètres sont aux vers ce que les groupes du temps ou les mesures sont au rythme de la musique moderne. La mesure à deux ou trois temps répond à un groupe de deux ou trois syllabes, comme, par exemple, la spondée et le dactyle. Le premier temps est accentué, et s'appelle pour cette raison temps fort. On peut aussi réunir deux groupes de mesures en une seule de quatre ou six temps, en lui donnant deux temps forts, dont le second cependant est plus faible que le premier. De plus, on peut fondre en une seule note plus longue plusieurs temps de la mesure, voire même plusieurs mesures, ou diviser un temps en plusieurs notes plus brèves, en huitièmes ou seizièmes de mesures, appelées croches ou doubles croches. Toutefois, ces altérations ne modifient pas essentiellement le mètre qui sert de base au morceau. Outre la combinaison rythmique, la musique mesurée se caractérise encore par ce qu'elle mesure les tons d'après leur longueur. Dans les notes prolongées l'accent perd une partie de sa force.

Liberté de la mesure.

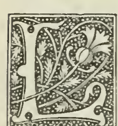
Pour bien dire une poésie, on doit garder le mètre, le laisser entendre partout, mais ne pas s'y attacher sensiblement. Le vers

(1) Gevaert, *La musique de l'antiquité*, tome 2.

exige une certaine liberté de diction. Il en est de même dans le chant mesuré. La mesure, en effet, n'est qu'un moyen tendant à régler le mouvement et à l'embellir. Il faut que sa forme matérielle soit spiritualisée. Le chantre cherchera à lui donner un souffle de liberté, et à déclamer la mélodie d'une manière dégagée de toute entrave servile.

CHAPITRE VIII.
Du rythme libre du discours.

Essence du rythme libre.

E rythme oratoire s'appelle libre et non mesuré, parce que il n'est astreint à aucune forme fixe, ni dans son mouvement, ni dans le choix et la suite de ses pieds rythmiques, ni dans la manière d'agencer et de grouper les éléments de la cadence. Il arrive aussi que dans la poésie lyrique la forme métrique prend des allures si larges qu'elle se rapproche du rythme libre, comme on le remarque dans quelques passages des chœurs de Racine et dans les ballades de Goethe.

Ses affinités avec certain rythme mesuré.

Cicéron fait remarquer que plusieurs morceaux de la poésie lyrique des Grecs semblaient être de la prose lorsqu'ils n'étaient pas chantés mais simplement récités.

D'autres fois, la prose élevée arrive à prendre une cadence presque poétique, comme on l'observe dans certaines proses de Lammenais et de Lamartine.

De nos jours, les manuels de rhétorique ne parlent que superficiellement du rythme oratoire. Le goût et le sentiment en est moins développé chez nous que chez les peuples anciens, qui avaient une profonde intelligence de la beauté des formes extérieures. Le prince des orateurs romains, Cicéron et, après lui, Quintilien nous ont

Le numerus des anciens.

laissé des recherches approfondies sur le rythme oratoire ou le nombre, *numerus*, ainsi qu'ils le désignaient. Comme ces recherches sont capitales pour le rythme du plain-chant, nous avons cru bien faire d'offrir au lecteur un extrait des pensées du premier de ces auteurs.

Pensées de Cicéron.

“ Deux choses contribuent à rendre un discours agréable : l'*harmonie des mots* et le *rythme de la parole.* On aura donc soin avant tout de choisir des mots sonores; toutefois avec modération et mesure. Quant au rythme, je ne comprends pas qu'une oreille puisse y être insensible. Nous trouvons dans notre nature le besoin et le sentiment de la beauté rythmique. Il suffit d'observer

avec intelligence un langage naturel et beau, pour découvrir les lois du rythme. L'oreille a une mesure précise, elle juge si une cadence est trop longue ou trop courte; elle s'attend à un mouvement pondéré et arrondi, et s'aperçoit aussitôt d'un manquement ou d'une cadence mutilée. Toutefois, pour donner une explication du rythme oratoire, il a fallu une recherche approfondie. Que si la théorie manquait encore de clarté, on ne serait pas en droit d'en conclure contre l'existence de ce rythme. Les auteurs les plus remarquables et surtout Aristote s'accordent pour exiger que le discours soit bien rythmé." (1)

Subtilité du rythme.

"Il n'est pas difficile de reconnaître que le discours contient des pieds de vers. Nous les découvrons à la simple audition. Ce sont les mêmes pieds que ceux dont on se sert dans la poésie. On a voulu en exclure quelques-uns, comme ne s'adaptant pas au discours libre, tels que l'iambe, parce qu'il est trop fréquent, le dactyle, parce qu'il est trop solennel et rappelle trop le vers. Mais, au fond, toutes les espèces de pieds se trouvent être employés pêle-mêle dans le discours. N'en prendre aucun, c'est enlever tout nerf au discours; en prendre trop peu, c'est s'astreindre à des répétitions, et le discours devient une poésie. Or, c'est un grand défaut de faire des vers dans un discours; car, il y a une différence notable entre le rythme de la poésie et celui de la prose. Avant tout, il faut que la finale ait une chute bien rythmée. En effet, l'oreille s'y attend davantage et l'impression en demeure plus longtemps. De même, le commencement demande à être traité avec soin. Les parties intermédiaires n'exigent pas un rythme aussi finement combiné. Pour obtenir le rythme libre voulu, il n'est pas requis qu'une cadence ne renferme que des pieds de vers, mais qu'elle résonne aussi harmonieusement que des pieds de vers. Aussi le rythme oratoire parfait est-il plus difficile à obtenir que le rythme métrique. Ce dernier se règle d'après une loi fixe, l'autre s'inspire du sentiment esthétique. C'est en cela tout juste qu'un parleur inhabile se distingue de l'orateur doué et expérimenté. Le premier répand au hasard, sans les trier, les paroles qui lui viennent et comme elles lui viennent, tandis que l'autre sait, à l'aide de

Rôle des pieds de vers dans la prose.

(1) Duo sunt, quæ condiant orationem : verborum numerorumque jucunditas. In verbis est quasi materia, in numeris expolitio. — Verba legenda sunt potissimum benesonantia. — Genus numerosae orationis . . . *quod qui non sentiunt*, *quas aures habeant* . . . *nescio*. — *Aures vel animus* aurium nuntio *naturalem quandam in se continet vocum omnium mensionem*. Itaque et longiora et breviora judicat et perfecta ac moderata semper exspectat. Mutila sentit quaedam et decurtata . . . productiora alia et quasi immoderatius excurrentia . . . Notatio et animadversio naturae peperit artem. — Quae disputatio est . . . artis intimae. Iniquum est, quod accidit non cognoscere, si cur accidat, reperire nequeamus. — De Oratore III, 44-52.

l'heureuse juxtaposition des mots, former ses phrases de telle sorte qu'elles aient un rythme à la fois ferme et dégagé. (1)"

Rythme des psaumes.

Ces règles d'un des maîtres les plus expérimentés dans l'art de bien dire deviendront plus claires encore à l'aide d'un exemple pratique. Le psaume possède un rythme oratoire libre. (2) Il se compose d'un certain nombre de versets, sans division de strophes bien apparente. Chaque verset se divise en deux parties intimement liées l'une à l'autre. La seconde exprime la pensée de la première dans une forme nouvelle, de manière à en être la répétition poétique, cependant sous une image analogue et de valeur équivalente. C'est ce que l'on a fort bien appelé le rythme de pensées. On peut considérer chaque verset comme une strophe divisée, à l'instar de la strophe iambique à quatre vers, par une pause au milieu, et recevant à l'aide d'une récitation coulante un mouvement équilibré dont l'action réciproque complète les parties l'une par l'autre.

Qualités d'une bonne psalmodie.

Dans le chant, les finales des deux membres du verset reçoivent une petite phrase mélodique symétriquement construite qui aide à régulariser la cadence. Chaque moitié se compose d'une suite de pieds métriques qui se suivent avec une variété sans fin par groupes de deux, trois, quatre syllabes.

´– ◡ ´– ◡ ◡ ´– ◡ ◡ ´– ◡
Dixit Dominus Domino meo
´– ◡ ◡ ´– ◡ ´– ◡
Sede a dextris meis.

(1) Perspicuum... numeris adstrictam orationem esse debere, carere versibus... Nullus numerus extra poeticos... *Ego autem sentio omnes in oratione esse quasi permistos et confusos pedes.* — Nec vero nimius is cursus est numerorum... esset poema. — Versus in oratione dicere vehementer vitiosum. — *Numerosum putatur,* non quod totum constat e numeris, sed *quod ad numeros proxime accedit;* quo difficilius est oratione uti, quam versibus. — Clausulas diligentius etiam servandas esse arbitror... medii possunt latere. — Neque est ex multis res una, quæ magis oratorem ab imperito dicendi distinguit, quam quod ille rudis incondite fundit, quantum potest et quomodo potest, orator sic ligat sententiam, ut eam numero complectatur et adstricto et soluto. Orator. 49-69.

(2) Le rythme oratoire libre dont parle ici l'auteur semble presque tenir le milieu entre le mètre rigoureux et le rythme du discours. Le texte même latin des psaumes est si bien pondéré que l'on pourrait en maints endroits y trouver une cadence parfaitement suivie. (Note du Trad.)

◡ –́ ◡ –́ ◡ ◡ ´ ◡ ◡
Laudate pueri Dominum,
◡ –́ ◡ –́ ◡ –́ ◡ ◡
Laudate nomen Domini. (1)

Chaque pied a son accent qui donne de la vie à la récitation. Chaque moitié de verset se termine par un accent plus fort qui amène la pause. Après un tel accent, la pause suit naturellement, car la manière même dont on termine la moitié du verset en fait pressentir la durée. Si l'accent est trop petit, la pause le devient également. Sans pause suffisante la récitation perd son repos, son frein; elle se précipite et se confond, au lieu de se déployer avec force et sonorité. La pause est si essentielle à une bonne psalmodie, que même plusieurs conciles ont insisté pour la faire observer.

Cependant ce n'est pas assez que les deux parties du verset aient une cadence équilibrée; il doit en être de même de la récitation des deux côtés du chœur. Il faut que chacun des deux chœurs adopte le mouvement de l'autre et le poursuive dans un rythme ferme et nettement marqué. Alors, par la force et la cadence même du rythme, ils s'allègent mutuellement la fatigue de la récitation. Sans cet équilibre rythmique, la psalmodie devient désagréable et fatigante. Tout en coulant avec calme et égalité, il faut que la récitation soit animée et vigoureuse. Elle le devient par le lien de l'agencement rythmique et par une prononciation accentuée.

Chaque texte liturgique est susceptible d'une récitation plus ou moins analogue à celle des psaumes. On parvient à la lui donner en faisant vivement ressortir l'accent des mots. La prononciation distincte, l'émission sonore et nette des syllabes se supposent d'elles-mêmes. A l'aide de ce moyen, la lecture des morceaux de prose gagne un certain rythme basé, lui aussi, sur des pieds de vers, qu'on aura soin toutefois de ne pas trop faire ressortir.

–́ ◡ ◡ ◡ –́ ◡ ◡ ◡ –́ ◡ –́ ◡ ◡ –́ ◡ ◡ ◡ ◡ –́ ◡
Lectio Epistolæ beati Pauli apostoli ad Romanos.

Une prononciation correcte et claire, un groupement équilibré des mots, un mouvement et une accentuation semblables au scandage des vers, telles sont par conséquent les conditions requises pour une belle récitation.

(1) Cette manière d'accentuer la psalmodie reste légitime lors même qu'on ne ferait pas systématiquement coïncider l'accent tonique avec une longue métrique, et qu'on suivrait plutôt la manière de scander du vers latin. (N. du Trad.)

CHAPITRE IX. — Du rythme du plain-chant.

Remarques historiques sur les traités de plain-chant.



Vant d'aborder la théorie et la pratique du rythme de la musique grégorienne, il importe de donner quelques notions historiques concernant les écrits publiés sur cette matière. Les auteurs du moyen âge, si abondants lorsqu'il s'agit d'exposer la théorie des modes, traitent presque toujours du rythme du plain-chant avec la plus grande sobriété. Ou bien ils n'en font aucune mention, ou, s'ils en parlent, et c'est l'exception, ils se contentent de quelques renseignements succincts. Pour eux, comme pour leur temps, la genèse et la parenté des sons musicaux, les modes et les transpositions, formaient de loin la partie principale de l'enseignement. Pour nous, au contraire, si ces derniers points méritent d'être expliqués, ils le cèdent néanmoins de beaucoup à la question capitale du rythme. Comment donner raison de cette différence? C'est qu'anciennement le rythme était suffisamment connu par la pratique; il était vivant, et nul autre ne lui disputait le droit de s'affirmer comme étant le vrai rythme du plain-chant. On avait aussi peu besoin d'entrer plus avant dans cette question, que l'aurait de nos jours un professeur de littérature d'expliquer le rythme d'un morceau de prose qu'on récite journellement. Guy d'Arezzo fait exception à cette règle de ses devanciers et de ses contemporains. Aussi lui sommes-nous redevables de précieuses remarques concernant le rythme. Toutefois, il ne décrit pas le rythme mélodique en lui-même; il se contente d'apprendre à composer de nouvelles mélodies bien rythmées à l'imitation des anciennes. Dès que le chant mesuré commença à se développer, on eut soin de distinguer nettement entre le *cantus plenus* et le *cantus mensurabilis*, bien que quelques auteurs aient un peu confondu les limites de chacun d'eux; on les représenta même comme opposés l'un à l'autre et en quelque sorte en lutte l'un avec l'autre. Au temps de la Renaissance, le sentiment de cette différence vint à se perdre, et avec elle périt le rythme libre du chant liturgique. On chercha à lui substituer des inventions plus au moins savantes. (1) On finit par chanter le plain-chant sans rythme, avec des notes uniformément longues. Lorsque s'ouvrit, en 1845, l'époque de la restauration, on reprit avant tout la question du rythme du plain-chant. C'est à l'abbé Gonthier du Mans que revient le mérite d'avoir, le premier, affirmé le caractère du rythme libre de la mélodie grégorienne. Les thèses qu'il formula sur ce sujet furent adoptées au Congrès de plain-chant tenu à Paris, en 1860. L'éloquente brochure intitulée "Plain-

Lacunes des anciens.

Le rythme était vivant.

La tradition du rythme se perd.

Restauration.

(1) V. Dom Pothier, *Mélodies grégoriennes*, 75.

chant et la liturgie" (1) fraya la route aux saines traditions en Allemagne. Enfin le célèbre ouvrage de Dom Pothier "Les mélodies grégoriennes" fit faire de nouveaux progrès à la recherche et à l'exposé du rythme du plain-chant. (2)

Pratique et théorie.

S'agit-il de formuler une théorie complète sur cette matière, nous répondons avec Cicéron : "*Est artis intimæ,*" cela demande des recherches approfondies et une connaissance intime de l'art. La pratique est beaucoup plus aisée et précédera toujours la théorie. La sentence de Guy d'Arezzo n'a rien perdu de sa vérité : "C'est par l'enseignement oral, plutôt que par la plume, que ces notions se communiquent." (3)

Définition du plain-chant.

Le rythme n'étant autre chose qu'un beau mouvement basé sur la proportion des divisions, se compose de deux éléments : les sons matériels qui frappent l'oreille et le groupement qui leur donne la vie et l'esprit. L'union des notes au texte achève de donner à la mélodie grégorienne son rythme propre. Le plain-chant peut donc se définir : la récitation solennelle d'un texte sacré, à l'aide d'une belle modulation dont les membres organiques ajustés avec finesse se meuvent avec grâce et variété.

La mélodie et le texte se compénètrent.

La mélodie et le texte sont unis de la manière la plus intime, et se pénètrent l'un l'autre. Le mouvement du texte se répand tout entier sur la parure mélodique dont il est revêtu. Il suit de là, que le principe fondamental du rythme du plain-chant consiste dans la déclamation du texte. Non pas assurément que la mélodie grégorienne, prise en elle-même, soit dépourvue de rythme; car une mélodie sans rythme n'est pas une mélodie, mais une simple modulation. Une mélodie sacrée que l'on a chantée plusieurs fois avec le texte et dont on a pénétré l'esprit, peut fort bien se prêter à être chantée sans le texte; elle gardera le charme de son

(1) Par le R. P. Dom Benoît Sauter, bénédictin de la Congrégation de Beuron, aujourd'hui abbé du monastère d'Emaus à Prague.

(2) Depuis la publication du livre de Dom Kienle, un grand nombre de travaux ont paru sur le rythme grégorien. Nous nous bornerons à signaler les manuels de M. Tinel et de l'abbé Etienne, les traités du P. Lhoumeau et du chan. Bonuzzi, les études publiées dans la *Musica Sacra* de Gand et de Milan, ainsi que dans la *Revue de Chant grégorien* de Grenoble; enfin et surtout la *Paléographie musicale*, éditée par les Bénédictins de Solesmes. (Note du Trad.)

(3) Hæc colloquando magis quam conscribendo intelliguntur.

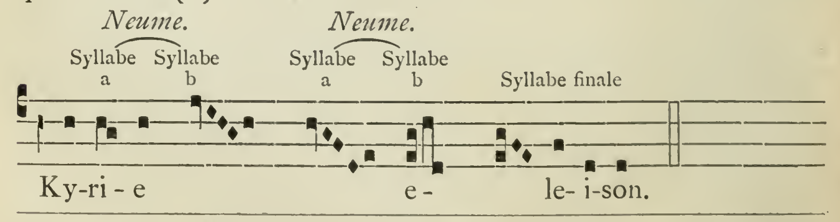
rythme, voire même elle gagnera par cet exercice en aisance et en beauté. Au contraire, si on débutait par chanter la mélodie sans le texte, on parviendrait à peine, après de longues recherches, à découvrir son rythme extérieur, matériel; la vie spirituelle, qui en est le vrai souffle intérieur, demeurerait toujours cachée, et la mélodie resterait comme dépourvue de vie et de couleur. Aucune expression plus élevée, aucun élan sublime ne viendraient la transformer; surtout elle ne serait pas animée de cette vie sainte et surnaturelle qui lui donne quelque chose de céleste et constitue précisément l'avantage principal du plain-chant.

Secret du rythme du plain-chant.

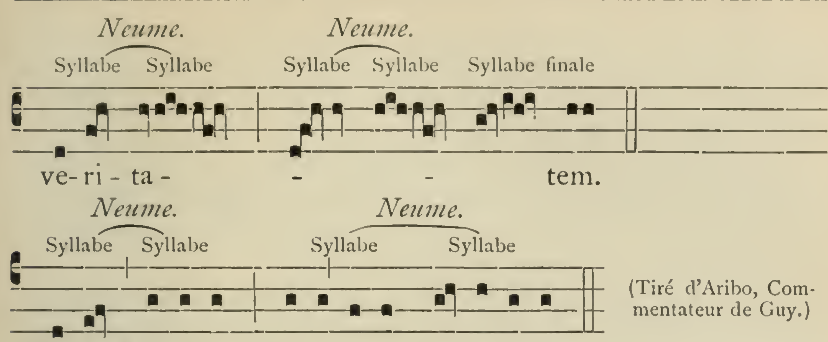
Si nous examinons maintenant la forme purement musicale de la mélodie grégorienne, nous trouvons qu'elle réside avant tout dans l'agencement de parties proportionnées entre elles. Dans le discours, le choix habile et l'heureuse disposition des mots produisent une succession variée et harmonieuse de cadences rythmiques, et établissent ainsi la proportion des parties. Le secret de cette proportion consiste dans la structure de la phrase et dans la position des mots. Il en est de même dans le plain-chant. Le rythme est basé sur la combinaison de groupes variés et proportionnés qui constituent la mélodie ou la phrase musicale. L'analogie est si parfaite, qu'en expliquant le rythme du plain-chant, les théoriciens empruntent aux grammairiens jusqu'à leurs termes techniques.

Syllabes, neumes, distinctions.

D'après l'analyse de Guy d'Arezzo, *la mélodie se compose de syllabes mélodiques, de neumes ou de membres de phrase et de distinctions ou de phrases.* La syllabe mélodique contient une, deux, ou trois notes; elle remplit dans le plain-chant le rôle du mot dans le discours. Deux ou trois syllabes forment un neume ou une partie de phrase mélodique. La distinction se compose d'un ou de plusieurs neumes; elle constitue un sens complet, une phrase mélodique entière. (1)



(1) *Guido Ar. Microl. 15.* In harmonia (mélodie) sunt soni, quorum unus, duo vel tres aptantur in *syllabas*, ipsæque solæ vel duplicatæ *neumam*, i. e.



Di-xit Dominus mu-li-e-ri Chananæ-æ.

De ce principe fondamental de l'organisme d'une mélodie découlent plusieurs vérités et résultent plusieurs différences entre la musique moderne et le plain-chant. Nous croyons pouvoir les résumer dans les points suivants.

Parallèle entre la mesure moderne et le rythme du plain-chant.

1. Le plain-chant ne connaît pas la mesure proprement dite; il a conservé le mouvement naturel et libre de la récitation; il a un rythme libre.

2. Au lieu de chaque mesure qui marque les divisions dans la musique moderne, nous avons dans le plain-chant le petit groupe de notes, que constitue la formule ou la figure mélodique, et répond aux pieds de vers dans la poésie ou la prose. Les groupes constituent les éléments toniques ou les motifs fondamentaux qui servent à la structure de la mélodie.

3. Dans le plain-chant les notes ne se mesurent pas d'après leur durée de temps. Le plain-chant ne connaît ni rondes ni blanches ni noires ni croches. Cependant, les notes n'y sont pas toutes égales entre elles. Au contraire, elles ont une grande variété de valeur, d'après l'importance qu'elles ont dans la structure mélodique, la place qu'elles occupent dans la figure neumatique, ou le rôle qu'elles remplissent dans la diction du texte.

4. Il suit de là, que les notes ne marquent par elles-mêmes aucune durée, mais qu'elles indiquent seulement la modulation, la montée ou la descente et la construction de la mélodie, qui contient en elle le rythme lui-même.

---

partem constituunt cantilenæ; sed pars una vel plures *distinctionem* faciunt, i. e. congruum respirationis locum.

5. De même que les groupes de temps ou les mesures se font équilibre dans la musique mesurée, ainsi aussi dans le plain-chant les divers groupes se correspondent rythmiquement et forment contre-poids les uns aux autres.

6. La parole de Cicéron citée plus haut : " C'est un défaut intolérable de faire des vers dans la prose, " s'applique également au plain-chant. Chanter la mélodie grégorienne en mesure, c'est la caricaturer d'une manière insupportable.

7. Le mouvement libre n'est cependant en aucune façon arbitraire, ni d'une nature indéterminée et vague. Au contraire, il est fixément établi et nettement circonscrit. Il a des lignes précices et claires, tracées non pas au cordeau, mais d'une main libre et aux larges allures, de manière à former des courbes gracieuses et hardies. Le rythme mal compris rend le chant fatigant et difficile; s'il coule comme il faut, l'exécution devient légère, agréable et aisée.

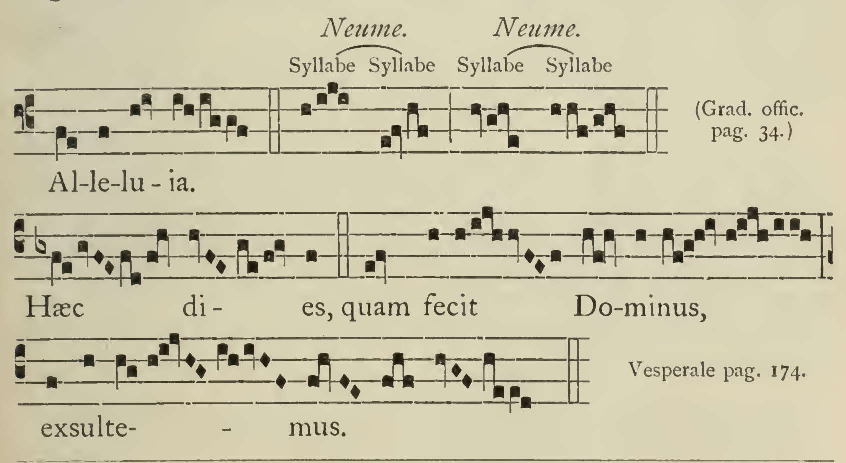
8. Or, pour s'assurer du rythme véritable, il faut consulter *la tradition* ou l'enseignement transmis oralement, et *le bon goût.* Les gracieuses lignes du rythme mélodique s'enseignent de vive voix. A la suite d'une certaine pratique, on peut aussi les découvrir tout seul, pourvu que l'on se dégage des entraves calculées du rythme mesuré, pour s'attacher aux mouvements libres du style grégorien. En lui-même le rythme libre est aisé et naturel; aussi les enfants l'apprennent-ils sans difficulté.

Importance capitale du groupement traditionnel des mélodies.

La manière de grouper les notes étant basée sur l'essence même du plain-chant, on ne s'étonnera pas si les anciens maîtres insistent énergiquement pour qu'on ne s'en écarte ni dans l'exécution ni même dans la transcription des mélodies. Ils vont même jusqu'à dire que de l'exacte reproduction des groupes dépendent l'intelligence et la conservation de la mélodie. Voici les recommandations que nous trouvons à ce sujet dans les *Instituta Patrum*, qui remontent jusqu'aux temps des Carolingiens : " Evitons de séparer, par trop de lenteur, des neumes qui doivent rester unis, ou d'unir, par une précipitation inconsidérée, ceux qui doivent être séparés. Chantons la jubilation avec une modulation suave, en distinguant les neumes avec soin." S. Odon dit de son côté : " Une fausse séparation des neumes change tellement le chant, qu'on croirait en entendre un tout autre ; elle le rend en outre difficile et moins agréable. En gardant la juste

proportion des syllabes, des parties et des distinctions ou des phrases, on verra disparaître la difficulté du chant et en croître le charme. " (1) S. Bernard enjoint formellement aux copistes des livres choraux de transcrire sans modification les groupes des notes, de ne pas délier les formules liées ensemble et de ne pas joindre celles qui sont séparées, parce que le moindre de ces changements suffit pour faire naître une différence notable dans la mélodie. (2)

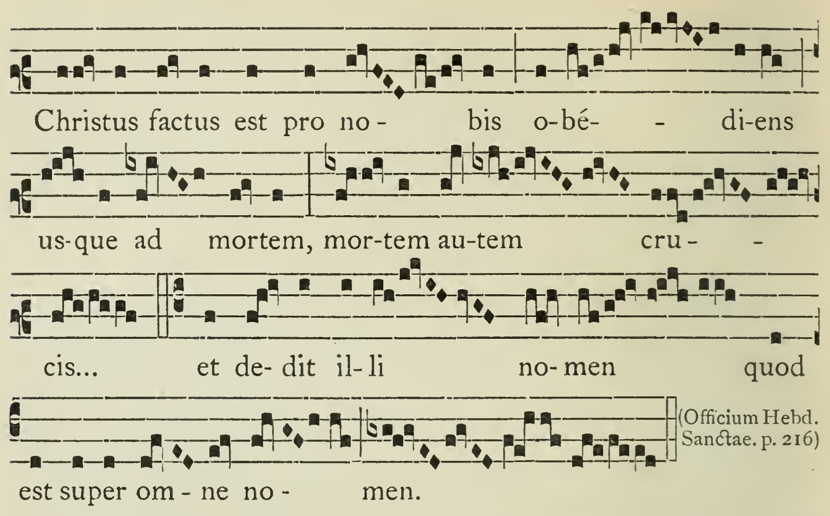
Dans les éditions officielles, qui reproduisent une mélodie simplifiée, ce besoin de garder les membres est moins urgent, ainsi que nous le dirons plus loin, en parlant du chant syllabique. Il serait toutefois à souhaiter que, du moins dans la manière de les *enseigner*, l'on pût suppléer aux lacunes que présentent bon nombre de mélodies. On en jugera par les trois exemples suivants : l'Alléluia de S. Etienne, le Graduel de la messe de Pâques et un fragment du "*Christus factus est*" des Matines de la Semaine Sainte.



(1) *Instituta Patr.* Caveamus, ne neumas conjunctas nimia morositate disjungamus vel disjunctas inepta velocitate conjungamus. — Jubilus vero dulci modulamine bene discretis neumis deponatur.

S. Odo : Tanta enim dissimilitudo hoc argumento fieri potest, et eumdem cantum pene alium reddere videatur; et difficilis fit cantus et minus delectabilis. Si ejus syllabus et partes et distinctiones similes feceris, ejus difficultatem tolli et dulcedinem augeri videbis.

(2) *S. Bernard.* de ratione cantandi etc. : Notatores antiphonariorum... et eos, qui gradualia notaturi sunt, præmonimus... obsecramus et obtestamur, ne notulas conjunctas disjungant vel conjungant disjunctas.



Caractère objectif de ce groupement.

Cette division, cette disposition organique de la mélodie, n'est pas laissée au choix de celui qui l'interprète; elle a été conçue par le compositeur lui-même. C'est pourquoi nous ne saurions trop recommander à l'élève de l'étudier consciencieusement.



En effet, si la mélodie simplifiée peut, jusqu'à un certain point, se passer du groupement, ce dernier est, au contraire, d'une importance vitale pour toute mélodie restée intacte. Exprimée par une série de notes se suivant sans distinction ni séparation, la mélodie est à peu près aussi inintelligible que le serait, par exemple, une composition de Mozart imprimée en notes blanches égales, sans aucune indication de rythme ni de mesure, soit à la clef soit dans le courant du morceau.

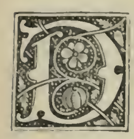
Lors donc que le chantre se trouve devant une mélodie exactement notée, ou du moins bien comprise, avec son rythme véritable, il faut qu'il s'applique :

1°. A se rendre compte des figures de notes, et à les chanter exactement.

2°. A les séparer les unes des autres, de manière à ne pas les noyer dans une masse confuse, tout en les unissant assez pour qu'elles forment un tout organique et vivant.

Nous allons traiter de ces différents points dans les chapitres suivants.

CHAPITRE X. — De l'exécution des figures ou formules mélodiques.



D'Après la manière de concevoir des anciens, chaque figure de tons représente une unité inséparable, comme qui dirait une seule note formée de plusieurs tons, ou encore une seule ligne tonique se mouvant sur plusieurs degrés de l'échelle. Cette manière d'envisager la figure en contient, comme en germe, l'exécution elle-même. *Unité de la formule.*

Pour bien exécuter les figures ou formules mélodiques, le chantre observera, sans jamais s'en départir, cinq règles fondamentales, basées sur la nature de la mélodie non moins que sur la tradition historique. *Cinq règles fondamentales pour l'exécution des figures ou formules.*

1°. Les figures doivent rester distinctes les unes des autres.

2°. Elles doivent avoir chacune leur caractère propre et constant.

3°. L'accent doit affecter la première note de chaque figure.

4°. Les figures entre elles doivent être pondérées par un juste mouvement d'équilibre. *Egalité du mouvement.*

5°. Les tons qui sont unis entre eux par le lien d'une même formule doivent être unis aussi intimement que possible dans l'exécution. Le mouvement mélodique doit parcourir toutes les notes avec légèreté et sans interruption. Or, ce courant rythmique est interrompu dès qu'on s'arrête ou respire au milieu d'une formule, ou que l'on reste trop longtemps sur une des notes de celle-ci, en la prolongeant outre mesure. A plus forte raison brise-t-on le lien des notes, qui doivent s'agencer comme un collier de perles mélodiques, si l'on expectore chaque note d'une manière saccadée.(1)

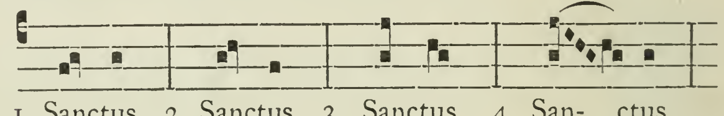
De ces règles générales passons à l'analyse des principales figures particulières, après avoir fait remarquer toutefois qu'entre les principes et l'exécution il faut laisser une certaine marge pour le texte, dont l'accentuation et le sentiment peuvent influer sur

(1) Rien de plus contraire au sentiment grégorien que le *staccato*. Outre qu'il brise l'unité des neumes, il donne à la mélodie une expression violente ou ironique qui la dénature. (Note du Trad.)

l'interprétation rythmique des figures. Mais ces nuances échappent à l'analyse, bien plus à la syntaxe musicale.

La clivis. Dans la *clivis*, la première note reçoit une légère impulsion prédominante.

Le podatus. Dans le *podatus*, qui équivaut à une clivis renversée, c'est la note inférieure qui recevra l'impulsion. La deuxième note est tantôt légère, tantôt plus accentuée. On peut en suivre les nuances graduées dans les quatre exemples suivants. Dans le premier, elle n'est qu'une note de passage très légère; elle se renforce dans le deuxième; et dans la troisième davantage encore. Le sentiment naturel dit à chacun qu'une note s'élevant toute seule dans les hauteurs ne peut être chantée aussi légèrement que le serait une note secondaire. A plus forte raison en sera-t-il ainsi lorsque le podatus et le climacus sont liés ensemble, comme dans le quatrième exemple. Toutefois il importe de remarquer que, même dans ce dernier exemple, où le mouvement s'élargit, la première note ne perd jamais sa valeur prépondérante comme note d'attaque.



Le climacus. Le *climacus* est une des formules les plus faciles à interpréter. Les trois notes pointées doivent découler de la première, ainsi que leur forme l'indique par elle-même. Cette exécution lui donne plus d'expression et plus de vigueur. Toutefois, ce triolet ne doit pas être trop léger, par exemple, dans la proportion de trois croches à la suite d'une noire pointée; il faut, au contraire, que les notes du groupe soient plus ou moins équivalentes et perlées. Lorsque le climacus contient quatre ou cinq notes, on donne une seconde impulsion légère à la troisième ou à la quatrième note, de préférence au *do* (*c*) et au *fa* (*f*) s'ils s'y rencontrent.

Le scandicus. Le *scandicus*, , , doit être considéré comme un podatus développé. La première note est accentuée, et les autres ne sont qu'une continuation, une effusion de sa force.

Lorsque la dernière note occupe le sommet d'un groupe qui redescend immédiatement après, on évitera à la fois d'y passer légèrement sans lui donner le poids rythmique voulu, et de le renforcer à l'excès par un accend lourd et démesuré; il faut qu'il s'adapte au mouvement arrondi de la mélodie et n'en trouble point la cadence.

Lorsqu'un mouvement ascendant se combine avec un mouvement descendant , on le prépare en donnant une impulsion à la première note, de manière à donner à toute la formule un mouvement calme et pondéré. Parfois aussi on peut considérer la formule comme formée de deux membres qui se compénètrent, et renforcer légèrement la note élevée. Toutefois, on évitera soigneusement de briser l'harmonie de la ligne par une note trop accentuée.

Le *torculus* a l'accent sur la première note; *Le torculus.* cependant, on aura soin d'unir autant que possible les trois notes, en leur donnant une valeur temporaire égale; on évitera surtout de glisser trop vite sur la note du milieu, qui court toujours risque d'être écourtée. Cette diminution de la note moyenne enlève au torculus toute sa beauté et le rend mesquin. Dès lors, il perd son caractère, qui consiste précisément dans une certaine ampleur mélodique et dans une richesse intérieure de sentiment et de modulation. Cette figure a un charme tout particulier à la fin d'une phrase ou d'un membre de phrase, lorsqu'elle forme des finales dégagées et délicates, et que la mélodie semble expirer en accents suaves et gracieux (v. l'offertoire de l'Ascension *Turbæ*). Le torculus est susceptible de plusieurs formes; il peut avoir à chacun de ses intervalles une seconde, une tierce, une quarte et même, quoique rarement, une quinte. L'exécution en est plus ou moins difficile d'après ses intervalles et d'après la place qu'il occupe dans la phrase. Il compte au nombre des figures les moins aisées à bien interpréter. C'est par un exercice assidu qu'on acquerra le plus vite un rythme élégant et dégagé.

Le *porrectus* forme une ligne descendante et *Le porrectus.* remontante dont la première note sert de point d'appui. Le contexte mélodique doit décider de la valeur de la dernière note.

Les formules plus développées et composées ne se présentent pas fréquemment; du reste, après ce que nous venons de dire, on n'aura pas de peine à les analyser et à les comprendre.

Formes d'ornement. *Le quilisma.*

Les formes d'ornement, bien que supprimées dans l'édition officielle, sont cependant nécessaires à l'intelligence des mélodies anciennes. Pour plusieurs d'entre elles, comme le *quilisma*, par exemple, l'interprétation reste à fixer; on ne sait pas encore au juste comment les anciens les ont comprises. D'autres sont difficiles et, à moins d'être bien rendues, portent quelque peu le cachet de la musique moderne et théâtrale. Du reste, aucune d'entre elles n'est essentielle à la mélodie au point qu'on ne puisse s'en passer (1).

Le strophicus. *Les liquescentes.*

On peut interpréter le *quilisma* comme une légère note de passage, et le *strophicus* comme une note prolongée.(2) Les notes *liquescentes (voces liquescentes)* du podatus et de la clivis, appelés dans ce cas *epiphonus* et *cephalicus*, n'offrent aucune difficulté d'exécution. Elles se dégagent si naturellement de la mélodie, qu'on les chanterait comme des notes courtes, lors même qu'elles n'auraient aucune forme spéciale pour indiquer leur brièveté.

Le pressus.

Le *pressus* est la liaison de deux notes placées sur un même degré, dont la deuxième est le commencement d'une nouvelle formule et la première généralement la note inférieure de la formule précédente. Le mouvement s'arrête et s'appuie sur cette double note, et expire doucement en descendant sur la finale de la formule. Le pressus marque très souvent la fin d'une mélodie.

La syncope.

La *syncope* demande une exécution semblable à celle du pressus, et produit un effet analogue. Comme le pressus, elle marque la note finale d'une formule et sa liaison avec la première note de la formule suivante située au même degré; seulement, dans la syncope la note combinée se trouve au sommet du groupe.(3)

(1) D. Pothier, ch. 7. Remarquons toutefois que les notes doubles, triples, *bistropha*, *tristropha*, concourent à former l'équilibre entre les membres de la phrase mélodique. (Note du Trad.)

(2) L'expérience démontre qu'un simple prolongement sans répercussion vibratoire arrête quelque peu le mouvement et rend la mélodie moins légère. (Note du Trad.)

(3) Dans son pamphlet intitulé *Léon XIII* et *Dom Pothier*, M. l'abbé Denis a essayé de mettre en contradiction la théorie de Dom Kienle sur le rythme

CHAPITRE XI. — De la séparation et de la liaison des formules mélodiques.

ES formules mélodiques sont à la mélodie ce que les pierres sont à un édifice : elles constituent l'élément matériel du rythme. Pour bien se rendre compte de la séparation et de la liaison des formules, ou, pour parler plus exactement, du rapport et de la connexion que les formules ou figures particulières ont entre elles et avec la forme complète de la mélodie, il est indispensable d'avoir en vue le rythme général dont l'influence pénètre toutes les parties. On chante à peu près une mélodie comme on prononce une période dans un discours. D'abord on parcourt toute la phrase, pour avoir un coup d'œil synoptique, une impression d'ensemble; puis, dans l'énoncé, on cherche à mettre en relief les pensées principales, à lier entre eux les mots qui expriment une même idée, et à traduire l'une après l'autre, d'une manière lumineuse et claire, toutes les pensées réunies dans la période. C'est ainsi que tout orateur procède naturellement, quand même il ignorerait cette règle de l'art oratoire. A mesure que l'on pénètre plus avant dans les recherches théoriques, on reconnaît la justesse de cette sentence de Quintilien : " Dans une bonne récitation, chaque mot est séparé des autres par une pause imperceptible. Cette pause devient plus marquée après des membres plus importants. Elle s'obtient tantôt en prolongeant la voix et en la tenant comme en suspens, tantôt en la laissant retom-

Lien des formules entre elles et avec l'ensemble de la mélodie.

Sentence de Quintilien.

grégorien avec celle du célèbre bénédictin de Solesmes. Il est vrai, la première édition du *Choralschule* contient quelques hésitations sur la manière d'accentuer l'une ou l'autre figure neumatique, hésitations qui ont disparu de cette seconde édition française. Mais ce n'est pas sur ces points que portait la critique de l'abbé Denis. A l'en croire, Dom Kienle veut une égalité absolue entre les notes, alors que Dom Pothier admet de multiples nuances, semblables à celles qui se rencontrent dans la parole. La vérité est que sur ce point les deux plain-chantistes sont en accord parfait; l'un et l'autre admettent comme principe rythmique fondamental le phrasé oratoire du chant grégorien. Seulement Dom Kienle a cru devoir accentuer davantage la valeur temporaire égale des notes pour réagir plus efficacement contre une certaine école très influente en Allemagne, qui fait de la valeur inégale des notes, suivant leur forme caudée, carrée ou losange, le point de départ de l'exécution rythmique. Cette simple remarque suffit pour mettre au point les critiques du polémiste vendéen. (Note du Trad.)

ber tout à fait." (1) Cette observation est extrêmement juste, et la loi qui en découle est d'une vérité incontestable. Et pourtant, personne ne s'exercera à prononcer un discours en faisant une pause après chaque mot et un arrêt plus long après chaque membre de phrase. Qui pourrait croire, en effet, qu'un tel hachis de paroles réponde à la règle tracée par le célèbre rhéteur? C'est que la règle n'est qu'un faible secours, une indication destinée, si elle est entendue avec justice et discrétion, à servir de guide à quiconque ne peut se laisser conduire sûrement par son seul sentiment.

La pause oratoire.

Appliquée au chant, cette règle prête encore davantage aux malentendus. D'après Guy d'Arezzo (2), chaque partie de la phrase mélodique, et à plus forte raison de la syllabe mélodique, doit être écrite en caractères bien rapprochés, et l'exécution doit se conformer à cette notation. Cette manière de grouper les formules se traduit dans le chant par la pause mélodique. Celle-ci est tantôt une chute ou une suspension complète de la voix, tantôt un arrêt dans le mouvement, d'après l'importance de la séparation. L'une et l'autre pause s'annoncent par une prolongation proportionnelle des notes finales du groupe. Chaque pause notable doit être préparée par un léger ralentissement sur les dernières notes du membre, de manière à annoncer une division. Lorsque le membre mélodique est plus court, on n'interrompt pas entièrement le mouvement : le cours de la mélodie serait trop brisé, et le chant deviendrait morcelé. En ralentissant le mouvement sur la dernière ou les dernières notes du groupe précédent, la voix demeure un moment suspendue, avant de passer au groupe suivant. Cette suspension s'appelle *pause de prolongation* ou de retard final, *mora vocis*. La *pause de respiration* ne s'emploie qu'après une division ou " distinction " (3) plus importante. On s'arrête pour prendre

La pause mélodique.

Pause de prolongation. Mora vocis.

(1) Quint. *Institut* IX, 4 : Est quoddam in ipsa divisione verborum tempus latens... Observandum etiam, quo loco sustinendus et quasi suspendendus sit (sermo), quo deponendus.

(2) *Microl.* 15. Tota pars compresse et notanda et exprimenda, syllaba vero compressius. Tenor vero, i. e. mora ultimæ vocis signum in his divisionibus existit. — Tenor (pause finale), i. e. mora ultimæ vocis, in syllaba quantuluscumque, amplior in parte, diutissimus in distinctione.

(3) « Distinctio » ou « pars cantilenæ » est le terme consacré dont se servent les auteurs du moyen-âge pour désigner les parties de la mélodie. (Note du Trad.)

haleine, et l'on poursuit le chant. Les formules qui sont très rapprochées dans la notation demandent à être chantées d'un trait. Un intervalle plus grand entre les groupes de notes marque une pause de prolongation. Enfin la barre horizontale est le signe d'une pause de respiration. Toutefois, le chantre ne doit pas être trop esclave de ces indications. S'il en éprouve le besoin, il pourra respirer à un endroit marquant une pause de prolongation ou une autre séparation quelconque de même valeur; à condition, bien entendu, que la mélodie et le texte n'en souffrent pas, et que la pause soit toujours préparée d'une manière naturelle. Dans des cas semblables le bon goût et le sentiment mélodique sont les meilleurs guides.

Pause de respiration.



Après ce que nous venons de dire, il est superflu, croyons-nous, de prévenir le chantre contre la manière abusive de marquer les divisions des groupes au moyen de prolongations démesurées. C'est là un défaut provenant d'une fausse intelligence de la règle développée plus haut. Cette prolongation excessive, loin d'ajouter à l'expression du chant, fait bien plutôt l'effet d'un couteau coupant la mélodie sans but ni raison. En dehors de la grande pause finale, on ne se sert de la prolongation que dans les mélodies richement ornées. Pour bien appliquer les règles que nous venons d'exposer, le chantre commencera par embrasser d'un coup d'œil toute la phrase mélodique et s'efforcera d'en pénétrer, du moins d'une manière générale, le sentiment et l'expression; ensuite il la chantera; à mesure que l'exécution gagnera en clarté et en souplesse, l'intelligence de la mélodie deviendra plus intuitive, et, à son tour, cette intelligence plus claire perfectionnera l'interprétation. Alors les groupes auront les qualités jugées essentielles par Guy d'Arezzo.

Eviter les prolongations excessives.

Manière de s'exercer au chant d'une mélodie.

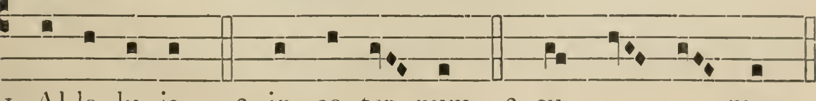
La prolongation proprement dite ne s'emploie qu'à la fin de la phrase. Pour en régler l'usage, on pourra s'en tenir aux règles suivantes tracées par D. Pothier :

Règles de la prolongation.

1. Si le chant est syllabique, c'est-à-dire, si le texte ne porte que des notes simples, on commencera à ralentir les mouvements à la dernière syllabe accentuée.

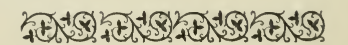
2. Si la syllabe accentuée porte un groupe de notes, on prolongera tout le groupe.

3. Si la syllabe accentuée porte plusieurs groupes de notes, on n'en prolongera que le dernier.



Remarquons toutefois en général que l'on ne doit pas se préoccuper de faire une prolongation dans le but de produire une cadence finale. Cela occasionnerait presque toujours de la raideur. Il faut plutôt procéder en sens inverse : terminer suivant l'impulsion naturelle du sentiment musical, et la prolongation se produira d'elle-même. A l'aide de ces règles importantes, le chantre pourra se rendre compte d'une manière scientifique de ce que le bon goût musical lui indiquera naturellement. Souvent un membre de phrase ne suffit pas pour donner une idée complète de la structure et de l'organisme d'une mélodie; dans ce cas, le membre suivant avec son mouvement de contre-poids,ou du moins la phrase entière avec son expression d'ensemble, jetteront une nouvelle lumière sur l'interprétation des parties, en groupant tous les membres dans un cadre commun nettement tracé. Il en est à peu près de la composition d'une mélodie comme d'une arabesque au dessin mouvementé : les lignes se distinguent, se séparent, se rencontrent, se croisent, s'évitent pour se rejoindre encore, et leurs mouvements multiples sont toujours calculés et pondérés; c'est la symétrie de l'ensemble de l'ornementation qui donne à chaque membre subordonné sa valeur et sa proportion. Pareillement, dans le dessin mélodique, chaque figure particulière reçoit de son entourage et de la place qu'elle occupe dans la phrase une détermination plus précise. Même une phrase mélodique prise dans son entier n'entre dans sa pleine lumière et dans toute sa valeur que par son harmonieux rapport avec ce qui la précède et la suit. Un exemple éclaircira notre pensée. La communion de Pâque " *Pascha nostrum* " se compose de trois phrases. La première *(Pascha)* a une intonation mâle, vigoureuse et triomphante; la seconde *(itaque)* commence avec plus de calme, sans cependant le céder à la première en force d'expression; la troisième, enfin, contient trois *alleluias*, dont l'accent de jubilation et de victoire monte et croît par degrés.

Effet de l'ensemble et de l'entourage sur la valeur des membres de phrase.



CHAPITRE XII.

Du rythme des mélodies simples.



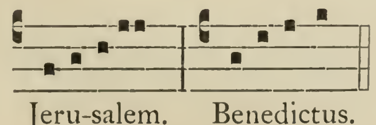
IL y a deux espèces de mélodies grégoriennes : les unes ont une modulation riche, les autres sont plus simples. Si ces dernières sont composées de telle sorte que la syllabe musicale ne porte qu'une note ou une petite formule de notes, elles prennent le nom de *chants syllabiques,* en opposition aux autres mélodies appelées *mélodiques,* à raison de la richesse musicale qu'elles déploient.

Deux espèces de mélodies, riches, simples.

Chants syllabiques et mélodiques.

Dans le chant syllabique le rythme est déterminé par le texte. Le texte et la mélodie ont les mêmes divisions, les mêmes accents, si toutefois la composition musicale est bien adaptée aux paroles. Une syllabe du texte est-elle accentuée, sa note le sera également ; est-elle légère et peu saillante, la note le sera de même. Le texte donne à la note ces nuances et ces couleurs multiples qui caractérisent la parole animée et libre, et qu'aucune note ne peut rendre par elle-même. Il suit de là que chaque note est susceptible de la plus grande variété. Il suffit de bien réciter le texte pour obtenir en général le bon rythme de la mélodie. Une fois la récitation bien observée, la mélodie entre dans ses droits avec pleine liberté. Il ne faut pas qu'elle souffre sous le joug du texte. Sans doute, les paroles doivent recevoir leur expression ; mais on n'en doit pas moins rendre, dans leur entier et sans les mutiler, les formes rondes et pleines de la mélodie ; d'autant plus que bien souvent la mélodie, de son côté, ajoute quelque chose au rythme et même à la déclamation du texte. Pour s'en convaincre, il suffit de se rappeler les passages assez fréquents où la syllabe accentuée est basse tandis que les suivantes sont élevées ; comme par exemple :(1)

Union du texte avec la mélodie dans les chants syllabiques.



Le texte alors a un mouvement descendant, et la mélodie un

(1) L'auteur a choisi le premier exemple à cause de l'entrain de la mélodie, plutôt qu'à raison du mot *Jérusalem*, dont l'accent hébreu est sur la dernière syllabe. (Note du Trad.)

mouvemenr ascendant. A l'aide de ce moyen mélodique de contre-mouvement, les mélodies syllabiques les plus simples, comme le *Credo,* par exemple, acquièrent une grâce particulière. (1)

Comme le rythme est marqué par le texte et ressort de la déclamation même des paroles, il est superflu de l'indiquer par des formes spéciales de notes. Ce serait détourner l'attention de la récitation libre, et nuire à la mélodie elle-même. Si cependant le chantre ignore la langue latine, il sera bon d'indiquer la prononciation du texte en marquant les syllabes accentuées sur les paroles mêmes, plutôt que sur la notation musicale.



En quoi consiste l'accent.

L'accent de la déclamation prédomine par conséquent dans le chant syllabique. Or, il importe beaucoup de le remarquer, ce n'est pas en prolongeant la note qu'il se produit. L'accent est bien plutôt une note courte et incisive. Dans la musique moderne, il est vrai, on aime à placer une note longue sur la syllabe accentuée; de là on est porté à interpréter de la même manière l'accent dans la musique grégorienne, mais à tort. L'accent syllabique étant plus spirituel, parle davantage à l'intelligence, tandis que la note prolongée s'adresse plutôt à l'oreille; la syllabe accentuée cherche à être comprise, la note prolongée vise à se faire entendre.

L'accent tonique chez les anciens et chez les modernes.

Or, l'accent comprend deux choses : l'élévation du ton et le renforcement du son. Chez les peuples anciens, l'élévation du ton, — ou l'accent tonique, — au moyen duquel on prononçait une syllabe accentuée, avait beaucoup plus d'importance que le renforcement du son. Le nom d'accent signifiait avant tout élévation de la voix; et les langues méridionales ont en grande partie conservé cette manière de l'interpréter. Pour nous, au contraire,— et cela est vrai surtout pour les peuples parlant une langue germanique, — l'accent est plutôt produit par le renforcement du son, c'est-à-dire, par un plus fort appui de la voix, qui se traduit par une diction plus marquée.

Accent oratoire.

A l'accent tonique vient s'ajouter l'accent oratoire. Ce dernier embrasse toute le phrase, ou une suite de phrases, et modifie la modulation de la parole d'après les idées. Il est logique, lorsqu'il exprime, par exemple, l'interrogation, la négation, le doute; pathétique, quand il traduit la joie, la douleur, l'espérance, etc. Le langage

(1) Ces considérations supposent que les compositeurs des mélodies ont partout accentué le texte comme nous le faisons aujourd'hui; certaines distributions de notes, qui nous paraissent étranges à la première lecture, ont fait douter de la justesse absolue de ce point de vue. (Note de Trad.)

animé des Méridionaux, chez qui l'accent oratoire et tonique jouent un plus grand rôle, offre un movement de tons qui se rapproche beaucoup du chant. Un exemple aidera à faire comprendre les diverses muances de l'accent. Quelqu'un lit-il dans un livre le verset du psaume : " Le Seigneur est ma force, mon refuge, mon salut, " — c'est l'accent tonique. Un prédicateur adresse-t-il à son auditoire ces paroles sur un ton animé : " Oui, mes frères, notre force, notre refuge, notre salut se trouvent dans le Christ; " ou bien interroge-t-il le Seigneur, en disant : " Seigneur, n'êtes-vous pas notre secours? " — c'est l'accent oratoire pathétique et logique (1),

L'accent est la forme du mot.

L'accent tonique fait du mot un tout vivant; il est la forme de la matière; il groupe toutes les parties constitutives du mot autour d'un point central. Chaque mot se prononce d'une seule impulsion de voix, qui débute sur la première syllabe, atteint l'apogée de sa force sur la syllabe accentuée, et s'éteint avec la fin du mot. La syllabe principale se distingue des autres par un renforcement, une impulsion et une élévation du ton, tandis que les autres syllabes s'effacent et résonnent plus faiblement. (2) Cette règle trouve son entière application dans le chant.

Chants métriques.

Parmi les antiennes syllabiques de l'office, il en est beaucoup dont les membres sont de longueur équivalente, et qui reçoivent par la mélodie un cachet de rythme poëtique. Telle est, par exemple, la première antienne des Confesseurs Pontifes.

Ecce sacerdos magnus,
qui in diebus suis
placuit Deo
et inventus est justus.

Ces antiennes ont généralement quatre membres, et ressemblent aux strophes à quatre vers. Les anciens leur donnaient le nom de chants métriques. (3)

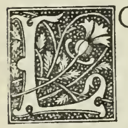
---

(1) V. D. Pothier chap. 4, et les exemples mis en notation musicale.
(2) V. D. Pothier, chap. VIII.
(3) V. D. Pothier, chap. XIII.

CHAPITRE XIII.

Du rythme des mélodies plus riches.

Importance du groupement dans les chants mélodiques,

ORSQUE la mélodie se déploie avec richesse, et que certaines syllabes du texte ont plusieurs groupes de notes, le texte à lui seul ne peut plus suffire pour indiquer le groupement de la mélodie. Il peut même se faire que toute une phrase mélodique se trouve sur une seule syllabe du texte. Alors les formules mélodiques et les groupes entrent dans leur rôle; et c'est ici qu'on s'aperçoit combien ils sont indispensables.

surtout dans les jubilations.

Dans les mouvements mélodiques richement ornés, que l'on appelle jubilations, *jubili*, ou neumes, il s'agit à la fois pour le chantre et de bien comprendre leur valeur musicale et de bien les mettre en rapport avec le texte sacré.

Pour le prémunir contre certaines interprétations fausses de ces mélodies, nous appelons son attention sur les points de doctrine suivants :

Points de doctrine sur l'interprétation des jubilations.

1. Les jubilations ont un cachet grégorien authentique. Ce sont des compositions magistrales, artistement construites, conçues dans un rythme élevé et plein d'élan, remarquables par leur richesse mélodique, d'une conception claire et légère, d'un sentiment intime et expressif.

Il arrive, de nos jours encore, que l'on représente ces précieuses mélodies comme des produits d'âges postérieurs, où l'on aurait rendu le chant de saint Grégoire en quelque sorte sauvage, en le livrant à l'arbitraire d'improvisateurs intarissables; comme s'il n'y avait pas de différence entre une mélodie ornée et une mélodie surchargée. Or ces chants jubilatoires remontent bien plutôt aux premiers âges de l'Eglise. Saint Augustin en fait déjà mention. Cassiodore appelle ces mélodies la parure de fête dont l'Eglise de Dieu se revêt aux solennités. Plusieurs témoignages de l'antiquité nous laissent même à conclure que ces jubilations, si conformes au sentiment mélodique des anciens, étaient encore beaucoup plus étendues avant saint Grégoire. La plupart des modulations riches que nous possédons encore sont dues au génie du saint Pontife lui-même; compositions magnifiques, de tout point dignes d'un tel maître.

Origine reculée des jubilations.

Sans doute, d'autres mélodies richement ornées furent composées après lui, à partir du commencement du IXme siècle, dans le style des modèles anciens, pour rehausser certains passages marquants de l'Office. (1) Plus tard encore, surtout en France, on ajouta aux antiennes des Vêpres et des Laudes des modulations prolongées, sans texte, pour donner à l'Office un plus grand cachet de solennité. Ces ajoutes, qui devenaient abusives, provoquèrent, vers la fin du moyen âge, certains blâmes de la part de plusieurs synodes et liturgistes français. (2) Depuis longtemps ces mélodies ont disparu des livres de chœur. Il n'en est resté que des reproches formulés contre elles; reproches, que l'ignorance des sources fit diriger maladroitement contre des jubilations authentiques de saint Grégoire.

---

2. Pour bien interpréter les jubilations, il importe de ne pas les considérer comme de belles productions artistiques composées pour elle-mêmes, par une inspiration purement musicale; loin d'être indépendantes, les jubilations sont bien plutôt subordonnées au texte, comme des ornements, des épanouissements mélodiques des paroles sacrées. Elles sont là pour rehausser le texte, pour lui donner un développement en rapport avec les idées qu'il exprime et avec le caractère de la solennité; en un mot, les jubilations ont pour but de permettre au chantre et aux fidèles de comprendre plus facilement et de savourer avec plus de douceur la richesse des mystères que le texte recèle. C'est pourquoi, alors même que les périodes musicales sont le plus étendues, les jubilations demeurent subordonnées aux paroles. En les entendant prendre leur brillant essor, l'auditoire ne peut pas se sentir transporté dans une atmosphère purement musicale; la mélodie doit conserver l'accent de la prière, et, lorsqu'elle s'éteint, laisser après elle le parfum du texte qu'elle a eu pour mission de réciter en s'aidant de toute l'éloquence d'un saint enthousiasme. *Lien qui les unit au texte.*

3. En pratique, il n'est pas difficile au chantre d'unir comme il faut la jubilation au texte; pourvu qu'il ait une voix assez souple pour chanter les mélodies aussi riches. En effet, le rapport entre les paroles et le chant s'indique naturellement, et l'élan spirituel de la jubilation se trouve merveilleusement préparé dans la modulation qui la précède et sur laquelle la jubilation s'appuie pour *Moyen de faire sentir ce lien.*

(1) D. Pothier, chap. XI.
(2) V. Synode de Cambrai en 1565 et de Rheims en 1564.

s'élever jusqu'aux cieux, semblable à une fleur se dressant avec tout l'éclat de sa parure et le charme de son arome sur la tige qui la soutient.

—⁞—⁞—⁞—⁞—⁞—

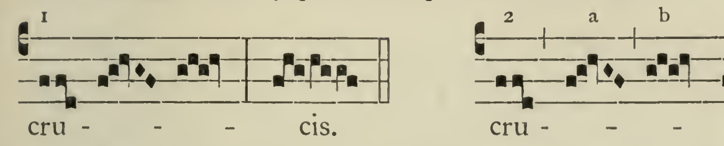
Le chant et le texte doivent être également respectés, aucun des deux ne peut rester en souffrance; par-dessus tout, on aura bien soin de ne pas briser l'unité des paroles. Il faut que les deux éléments ne forment qu'un tout dans une délicieuse harmonie.

Plusieurs chantres marquent le lien entre le texte et la jubilation en relevant l'expression des derniers mots du texte et en renforçant le dernier accent tonique qui précède immédiatement la jubilation. D'autres refusent de se servir de ce moyen, qu'ils jugent un peu trop dramatique. Nous croyons toutefois que cette méthode employée avec goût et discrétion, peut produire de très beaux résultats. Ayant donc mis le texte en relief, on passe à la première formule mélodique qui ouvre la jubilation. Dans le cours de celle-ci, on observera les lois de la mélodie à rythme libre. Les pauses modérées que le chant réclamera ne troubleront pas les auditeurs et ne couperont pas le mot; il est tout naturel que, dans le cours de modulations de cette longueur, le chantre s'arrête quelquefois pour respirer; la mélodie, elle aussi, a droit à ces repos. Toutefois on se gardera de briser l'unité spirituelle du morceau par des pauses trop prolongées. A la fin de la jubilation, on rétablit le lien de la mélodie avec le texte en renforçant le premier accent tonique de la suite du texte.

La règle d'or.

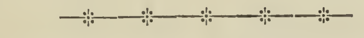
Mais ici il importe de mettre le chantre en garde contre un défaut dans lequel on tombe très facilement. C'est pourquoi nous appelons son attention sur la règle suivante : Dans le cours d'un mot, il n'est jamais permis de respirer immédiatement avant une nouvelle syllabe. S'arrêter et respirer après le dernier groupe d'une modulation, avant de prononcer la syllabe suivante, c'est briser le mot, le couper en deux. Il eût été permis de prendre haleine dans le cours de la modulation précédente; dès qu'elle est passée, la loi fondamentale de la récitation reprend le dessus; et, dans le chant pas plus que dans le discours parlé, on ne respire entre deux syllabes d'un même mot. Si donc le chantre éprouve le besoin de faire une pause au milieu d'un mot, il doit la faire avant le dernier groupe de notes placées sur une syllabe. Deux exemples éclairciront notre règle. Dans le premier, la pause est mal indiquée, le mot est comme déchiré en

deux et grossièrement recousu ensemble; dans le deuxième exemple, au contraire, la pause est bonne. Des deux manières de la faire nous préférons la première, parce qu'elle ne sépare pas les deux formules *a* et *b*, qui se complètent l'une l'autre.



La jubilation, comme modulation, suit les règles ordinaires.

4. Pour l'exécution et le mouvement purement musical de la jubilation elle-même, indépendamment du texte, nous renvoyons aux règles exposées plus haut. Le chantre visera à maintenir distincts les divers éléments de la composition, à former les groupes suivant la notation et à les unir les uns aux autres. Sans doute, cela demande de l'exercice et suppose une intelligence approfondie du génie du plain-chant. Cependant, le bon goût, cultivé par l'étude et la pratique, procurera bientôt la délicatesse de sentiment et d'exécution qu'exige une bonne interprétation de ces mélodies. Ce sentiment une fois acquis, loin de trouver de la difficulté dans les jubilations, le chantre s'y complaira singulièrement; pourvu que la nature l'ait doué d'un organe quelque peu favorable. Citons, pour finir, le témoignage d'un chantre expérimenté dans la musique grégorienne : " A la vue d'un morceau de plain-chant, chargé de notes sans texte, dont la succession mouvementée semble donner le vertige à l'œil, nous sentons notre cœur s'élargir et se remplir d'élan et de joie. " (1)



Remarques pratiques.

Deux règles concernant le rythme de la mélodie grégorienne.

Pour préciser davantage le rythme de la mélodie grégorienne nous donnons les deux règles suivantes.

1. Les notes sont courtes, précises et de valeur presque égale, sans être cependant saccadées. Elles doivent résonner sans confusion, frappées l'une après l'autre comme des sons de cloche; elles doivent se suivre en cadence perlée, sans se mêler ni se heurter. (2)

(1) La brochure "Le Plain-Chant et la Liturgie," citée plus haut, et le livre des " Mélodies grégoriennes " de D. Pothier consacrent aux jubilations des passages que le lecteur consultera avec fruit.

(2) On évitera avec un soin égal de noyer les notes les unes dans les autres,

De même que, dans la prononciation, l'articulation nette des syllabes produit la distinction des sons, ainsi, dans le chant, les éléments de la mélodie reçoivent chacun leur précision au moyen de la formation déterminée et distincte de chaque son en particulier. Le rythme des notes pointées de la musique moderne ♩. ♪ ne se rencontre jamais dans le plain-chant; il peut lui servir en quelque sorte de contraste. Pour combatte cette tendance, qui provient le plus souvent de ce qu'on vise à bien accentuer le chant, nous ne pouvons que redire et redire encore cette règle fondamentale : Chantez les notes égales, et donnez-leur une sonorité ferme, courte, élastique, sans les prolonger. Le rythme ne tardera pas alors à prendre le caractère propre du chant grégorien. C'est cette loi que Hucbald formule dans son Enchiridion en ces termes : " Les dernières syllabes peuvent seules être prolongées, les autres doivent être brèves. *Solæ ultimæ longæ, reliquæ breves.*"

2. Le rythme engendré par ses notes courtes et de même valeur temporaire sera celui d'un mouvement arrondi et coulant, qui se poursuivra sur toute la ligne mélodique. Rien de heurté, rien d'anguleux, rien de saccadé n'en doit alterner la cadence limpide. La mélodie se meut suivant une ligne largement tracée, semblable à une arabesque dessinée d'une main légère, avec élan et souplesse. (1) Enlever à la mélodie ces mouvements toujours arrondis avec une délicatesse, une suavité et une finesse parfaites, c'est la priver d'une de ses beautés principales. Les mélodies, surtout les plus anciennes, se distinguent par la grâce de leur rythme. A partir du XIme siècle, les compositions témoignent sous ce rapport d'une sensible décadence.

Exercices pour arrondir le rythme.

Voici quelques exercices pratiques pour arriver à bien arrondir le rythme.

1°. On commence par chanter la mélodie avec des notes absolument égales. Le mouvement sera déjà bon; mais il sera sans vie, par défaut d'accent. On ajoutera ce dernier, en colorant et en animant le chant au moyen d'impulsions de voix toutes spirituelles.

2°. Lorsqu'on a parcouru plusieurs fois un morceau, et que son rythme s'obstine à rester confus et vague, on le chantera sans

et de trop les marquer par un effet de *staccato*. La comparaison employée ici par Dom Kienle, mal interprétée, conduirait aisément à ce dernier défaut. (Note du Trad.)

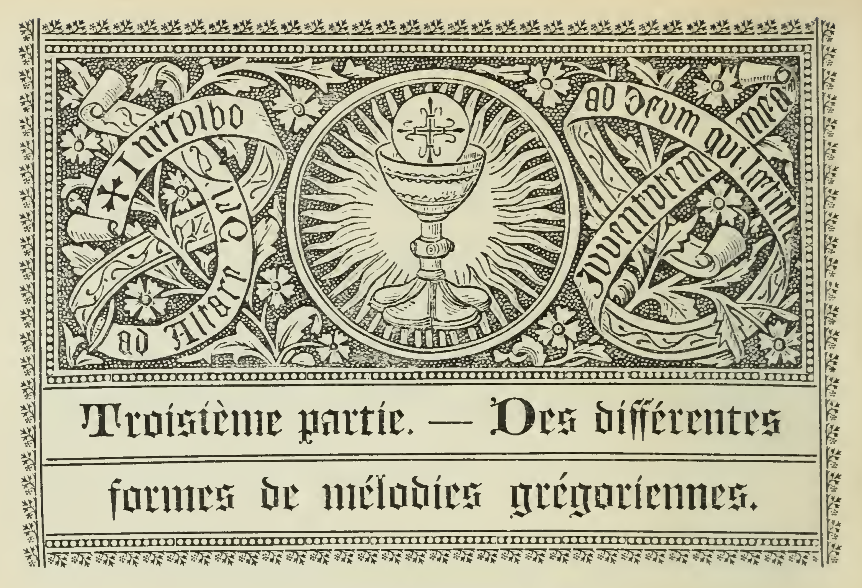
(1) L'auteur de l'ouvrage, au reste excellent, *Rythme, exécution et accompagnement du Chant Grégorien*, cherche à rendre quelque peu ridicule la comparaison de l'arabesque employée plus d'une fois par notre auteur. La plaisanterie n'est pas toujours un argument. Niera-t-on le dessin graphique des mélodies et les rapports de symétrie et de contraste qu'elles présentent rien qu'à l'œil? (Note du Trad.)

texte. L'incertitude et les hésitations du rythme apparaîtront alors avec plus d'évidence, et il sera plus facile de trouver le bon rythme en se débarrassant de la gêne causée par la prononciation des paroles; puis, quand on aura obtenu une cadence légère et perlée, on lui donnera sa vie spirituelle en l'unissant au texte nettement accentué.

3°. Ilest encore très utile de chanter la mélodie, avec ou sans texte, en la décomposant dans ses petits groupes, qui correspondent à des pieds métriques ou à des mesures libres.

On aura soin de terminer ces exercices par la récitation libre de la mélodie dans son entier. Cette récitation aidera à donner toute son expression et toute sa beauté au texte revêtu de sa parure mélodique.





Troisième partie. — Des différentes formes de mélodies grégoriennes.

CHAPITRE PREMIER.
Des différentes espèces de chants liturgiques.

Merveilleuse unité de l'édifice liturgique.

L'OFFICE divin, tel que l'a composé la liturgie de l'Eglise, est semblable à un édifice somptueux et magnifique. Un maître habile en a conçu et tracé le plan, et la sagesse la plus étonnante a présidé à l'exécution de ses moindres détails. Beaucoup de bras y ont travaillé dans le cours des âges; tous les siècles chrétiens ont apporté le tribut de leurs efforts pour en rehausser l'éclat; et néanmoins l'ensemble de l'édifice a conservé une unité parfaite. C'est qu'une main supérieure et plus puissante a veillé sur sa beauté, et en a coordonné toutes les parties. Ce sanctuaire vénérable de la liturgie, ce monument dressé par la foi de tous les temps, nous devons l'honorer de notre respect, de notre dévouement, de notre amour.

Dans l'organisme admirable de l'Office liturgique, chaque partie occupe la place qui lui revient, et revêt une forme en harmonie parfaite avec son but et sa signification; chaque partie est belle dans le tout qu'elle aide à compléter; aucune d'elles ne cherche à briller aux dépens de l'ensemble.



Le plain-chant et la liturgie sont un.

Le service divin apparaît dans toute sa lumineuse beauté lorsqu'il est célébré par le chœur des clercs consacrés à la louange du Très-Haut. C'est dans ce plein jour qu'on doit le considérer pour pouvoir le comprendre à fond, et apprécier le pis-aller trop souvent imposé de nos jours par les circonstances. C'est en se plaçant à ce point de vue seulement, qu'on est à même d'estimer à leur véritable valeur plusieurs particularités du chant liturgique, telles que la grande simplicité des lectures et des versets, la limitation des moyens musicaux, la répétition d'un grand nombre de mélodies.

Différentes espèces de mélodies d'après les espèces de textes liturgiques.

Il existe presque autant d'espèces de mélodies grégoriennes qu'il y a de genres de textes liturgiques. Chaque forme de texte a une forme mélodique correspondante. Selon que les chants sont plus ou moins développés, on les ramène, ainsi que nous l'avons remarqué plus haut, à deux groupes principaux, appelés chants *syllabiques* et *mélodiques*. Ces derniers peuvent être subdivisés en *mélodies simples*, c'est-à-dire, qui ne contiennent qu'une formule de notes par syllabe, et en *mélodies riches*, qui en ont plusieurs ou même un grand nombre. Ce n'est là, il est vrai, qu'une division large, dont les limites ne sont pas nettement tracées : dans bien des cas, la mélodie tient de l'un et de l'autre genre. Néanmoins, comme classification générale, cette division conserve son importance.

Chants syllabiques ou récitatifs.

Les *chants syllabiques* prennent le nom de *récitatifs.* On désigne encore de ce nom les mélodies grégoriennes en général, parce qu'elles ont le rythme libre, à l'instar du récitatif moderne, qui se meut, lui aussi, sans mesure fixe, d'après la cadence naturelle du texte. Cependant, comme le récitatif proprement dit est un chant très simple, ou mieux encore une transition du parlé au chanté, et qu'il se trouve manquer de mesure par un défaut d'ampleur mélodique, il s'ensuit qu'on ne peut désigner du nom de récitatifs les *mélodies riches,* sans provoquer de fâcheux malentendus. Il est donc préférable de restreindre l'usage de ce terme pour caractériser les *chants syllabiques.* A ce groupe de chants appartiennent les lectures, soit des nocturnes dans l'Office de nuit, soit du capitule, de l'épître et de l'évangile; en outre, les oraisons, les versets, les préfaces, les psalmodies, le *Te Deum* et quelques chants plus simples de la Messe

Mélodies simples.

On peut ranger dans la catégorie des *mélodies simples,* les antiennes et les hymnes des Vêpres. Quelques-unes d'entre elles, il est vrai, sont purement *syllabiques*, et d'autres plus ornées appartiennent à la catégorie des *mélodies riches;* cependant elles se rangent pour la plupart dans une seconde classe de chants.

Mélodies riches.

En troisième lieu viennent les mélodies riches de la Messe. Placées au centre de la liturgie, elles entourent les plus saints mystères, et leurs modulations se déploient avec une plus grande richesse autour de l'action solennelle où se concentre toute l'attention de la piété.



Livres liturgiques.

Voici les livres liturgiques qui comprennent les mélodies du plain-chant.

Le *graduel* contient les chants de la Messe.

L'*antiphonaire* comprend les chants du reste d'Office.

Le *vesperal,* qui est un extrait du précédent, contient les chants des Vêpres.

D'autres chants sont en outre recueillis dans le *processional,* l'*hymnaire*, le *missel*, le *rituel* et le *pontifical.*

Le *directorium chori* ou directoire du chœur donne les instructions pour disposer tout l'Office d'après ces différents livres. On y trouve le recueil des tons des psaumes et des leçons, des versets, etc. Toutefois le contenu principal du directoire est ajouté comme appendice au graduel et au vesperal.

Les chants de la Messe et des Vêpres se trouvent ou bien

1°. Dans le *propre du temps* (*proprium de tempore*) qui contient l'année liturgique proprement dite et la plupart des fêtes de Notre-Seigneur;

2°. Dans le *propre des Saints* (*proprium de Sanctis*), qui contient les fêtes récentes de Notre-Seigneur, ainsi que celles de la T. S. Vierge, des Anges et des Saints, à moins qu'on n'y renvoie au

3°. *Commun des Saints* (*commune Sanctorum*). Cette dernière partie contient au graduel les matières suivantes : *a* les vigiles des Apôtres, *b* les Messes des Martyrs Evêques (Mart. Pont.), *c* celles des simples Martyrs, *d* celles des Martyrs au temps pascal, *e* les Messes pour plusieurs saints Martyrs hors le temps pascal, *f* pour un Confesseur Pontife (S. Evêque Conf.), *g* pour un Confesseur non Pontife, *h* pour les saintes Vierges, Martyres et Veuves. Viennent ensuite les Messes votives et l'ordinaire des chants de la Messe (Kyrie, Gloria etc.), avec les mélodies différentes d'après le rang de solennités des fêtes. La partie du *commun* (*commune*) est un peu plus simple dans le vespéral.

CHAPITRE II.
Des récitatifs liturgiques.

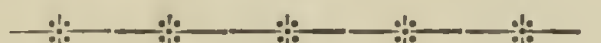


IL est juste de commencer par le simple chant récitatif. S'il n'a pas grande importance au point de vue musical, il en a d'autant plus au point de vue liturgique. En effet, les récitatifs constituent une partie remarquable de la sainte liturgie. Dès l'âge apostolique le chant des leçons et des psaumes joue un rôle essentiel dans la célébration de l'office divin, qui s'appuie sur ces parties comme formant la base de sa force et de sa signification. *Psalmus vox Ecclesiæ : le psaume est la voix de l'Eglise,* selon la parole de S. Ambroise.

Importance liturgique des récitatifs.

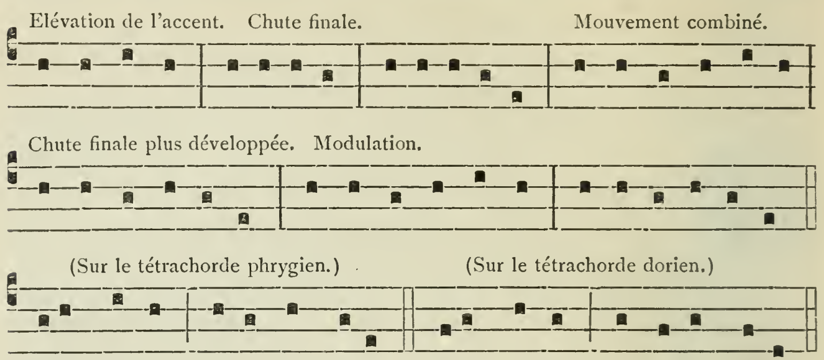
Les simples modulations sont loin d'être dépourvues de beautés musicales. Le texte n'est pas mis en musique tout entier; mais seulement par parties : les finales et les demi-finales sont relevées à l'aide de petites modulations. Dans les leçons ou lectures, la mélodie est habilement adaptée au caractère du langage parlé; elle conserve les mouvements toniques usités dans le discours, sauf à les réduire à des intervalles déterminés. Le savant musicologue Ambros les compare avec bonheur à la polychromie dont les Grecs ornaient leurs temples. De même que dans ces monuments l'artiste relevait avec un rare et sobre talent de coordination les lignes architecturales à l'aide d'un renfort coloré, ainsi faut-il que, dans l'interprétation de ces modulations, la mélodie s'efface en quelque sorte elle-même, pour faire ressortir le texte avec vivacité et clarté. Le rôle de ces modulations consiste donc à élever le texte sacré de la région inférieure de ton parlé à la hauteur du chant, et à orner les lignes constructives des membres de phrase, en leur donnant une couleur simple mais vive.

Caractère des modulations récitatives.



Il est fort intéressant d'étudier comment les motifs des modulations récitatives sont déduits des modulations naturelles du discours. Ces dernières sont le résultat de trois causes : de l'accent, qui se produit en élevant le ton sur la syllabe accentuée; de la finale, qui consiste dans un abaissement du ton, ou dans la chute de la voix; et enfin, du besoin de donner à la parole de la légèreté et de la vigueur.

Leur origine.



La modulation phrygienne se rencontre au *Gloria* romain des fêtes simples, et au quatrième ton de la psalmodie; on la trouve aussi dans la liturgie ambrosienne et mozarabe. Le *Gloria* romain des fêtes simples et le *Pater* mozarabe ont une mélodie identique. Plusieurs autres récitatifs sont construits avec des motifs semblables. On trouve même dans la liturgie ambrosienne les modulations plus riches du *Gloria* dominical de la liturgie romaine. Pour expliquer cette ressemblance, il faut ou bien recourir à une source commune, remontant à une époque antérieure à la séparation des diverses liturgies, ou bien admettre que ces modulations constituent des motifs mélodiques connus de tous les peuples de l'antiquité. (1)

Nous nous contenterons de donner les récitatifs suivant les besoins ordinaires des maîtrises d'églises paroissiales.

I. — Des lectures ou leçons.

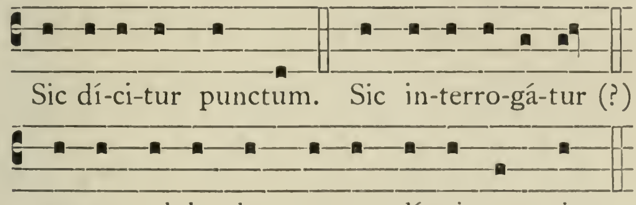
Les *lectures* liturgiques ou *leçons* étaient jadis ornées de modulations à la finale, à la demi-finale et aux petites divisions, appelées *punctum*, *metrum*, *flexa*, *point*, *mètre*, *flexion*. De nos jours, il ne reste de ces diverses modulations que la chute de quinte, autrefois plus ornée, et la modulation propre de l'interrogation au bout de la phrase. Cette modulation descendante, empruntée à l'accent du discours, ne s'accorde pas avec les noms hébreux et les finales monosyllabiques, qui demandent un accent montant sur la dernière syllabe. C'est pourquoi ces deux catégories de mots reçoivent

Punctum, metrum, flexa.

Modulation sur les noms hébreux et les monosyllabes.

(1) V. D. Pothier, au chap. XV. de ses *Mélodies grégoriennes* rapproche le premier les recitatifs des diverses liturgies, et les explique avec un rare bonheur.

une finale spéciale, qui s'emploie également pour le même motif dans les chants simples des versets et dans la psalmodie. Toutefois, les mots hébreux déclinés se chantent comme les mots latins.



A. Les LEÇONS *des nocturnes* ont les deux genres de cadence ou de chutes finales dont nous venons de parler. Voici la manière de chanter les leçons, avec l'absolution et la bénédiction qui les précèdent. *Leçons des nocturnes.*

Absolution. (Hebdomadier.)

Ex-áu- di Dó-mi-ne... mi-se-ré-re nobis... regnas in sæ-cu-la

Le Chœur. Le Lecteur au pupitre.

sæ-cu- ló-rum. A-men. Ju-be, domne, be-ne-dí- ce- re.

Bénédiction.

Chri-stus per- pé- tu- æ det no-bis gáu-di- a vi- tæ.

De Actibus Aposto-ló-rum. Réspi-ce in nos. Tribus Isra-el.

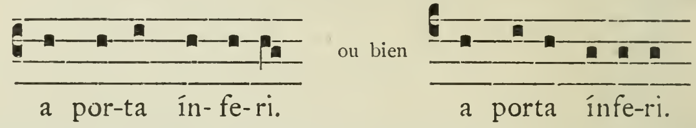
Finale.

Quid ergo e-rit nobis? Tu autem, Dómine, miserére nobis.

Le Chœur.

De-o grá-ti-as.

Lorsque l'interrogation se trouve à la fin de la lecture ou leçon, on ne la chante pas sur le ton de l'interrogation, mais avec la chute de quinte, de manière à obtenir une bonne finale. Aux ténèbres des trois derniers jours de la Semaine Sainte, de même qu'à l'Office des Morts, les leçons n'ont ni bénédiction ni "*Jube domne*" par le fait même, ni "*Tu autem*", et se terminent sur le ton de la récitation, à moins qu'on ne clôture avec la modulation du verset précédent.

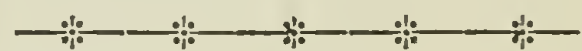


Les prophéties des samedis avant Pâques et la Pentecôte, ainsi que les leçons des Messes des Quatre-Temps se terminent également sur le ton de la récitation.

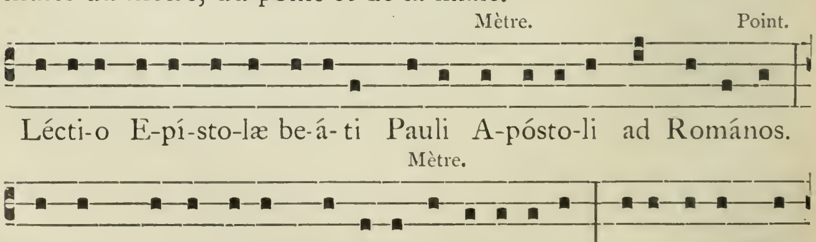
Le capitule. *B.* Le CAPITULE, ou *la leçon brève* des Heures, a une finale propre et de plus la modulation de l'interrogation. Les mots hébreux et les finales monosyllabiques font exception, comme il a été dit plus haut.

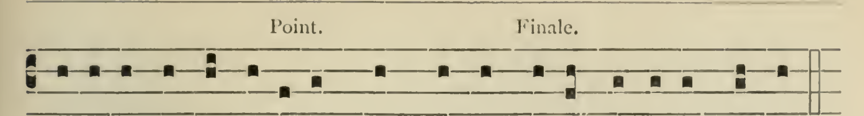


L'épître. *C.* L'ÉPÎTRE, dans la forme actuellement en usage à Rome, n'a que la modulation de l'interrogation.



Anciennement l'épître se chantait avec de belles et riches mélodies, qui se sont encore maintenues en partie en Italie, en France, en Belgique, ainsi que dans les anciens ordres religieux. Nous en choisissons quelques beaux modèles, en indiquant les trois formules du mètre, du point et de la finale.

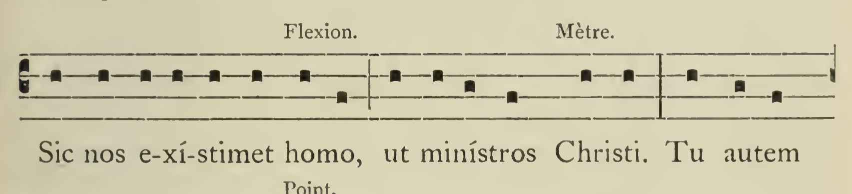


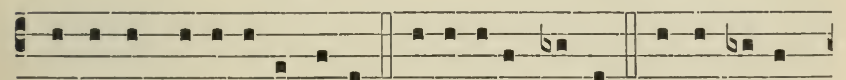


fés-si-o fit ad sa-lútem... In Christo Je-su Dómino nostro.

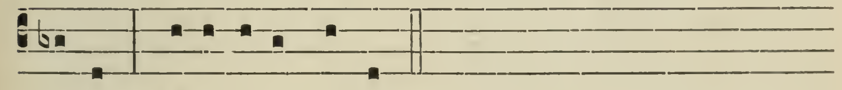
La chute finale de la quinte, telle que nous l'avons dans notre ton des leçons, est un dernier vestige, rappelant de loin la belle modulation antique, semblable à une couleur ternie qui laisse entrevoir une décoration jadis splendide.

Cette mélodie se trouve partout, quoique avec des variations diverses, mais toujours également belles. Elle est complétée par les modulations de la virgule ou flexion et du point, comme dans l'exemple suivant :





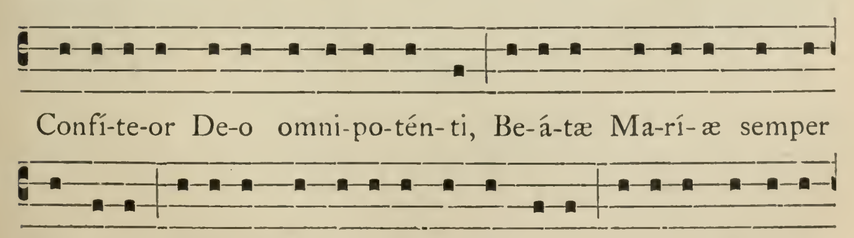
Dómine, mi-se-rére nobis. Mise-rére no-bis. Mi-se- ré-re
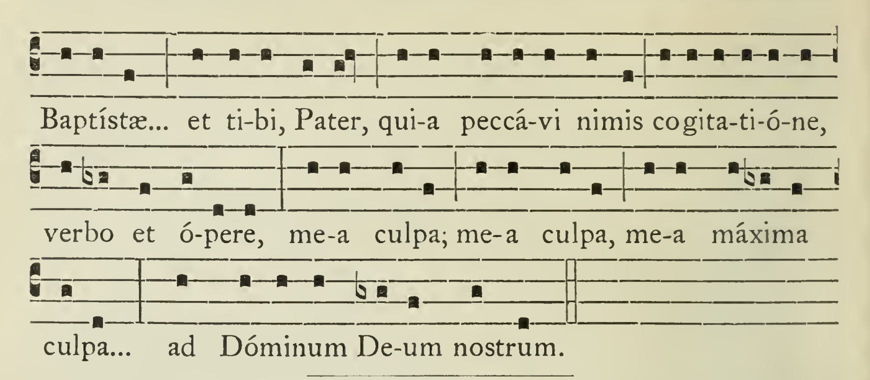


no-bis. Mise-ré-re no-bis.

Le Confiteor.

Cette manière ancienne est encore conservée dans le chant du Confiteor. Comme il est souhaitable que ce dernier soit chanté par le diacre dans la Messe solennelle, nous en donnons ici les modulations in extenso.

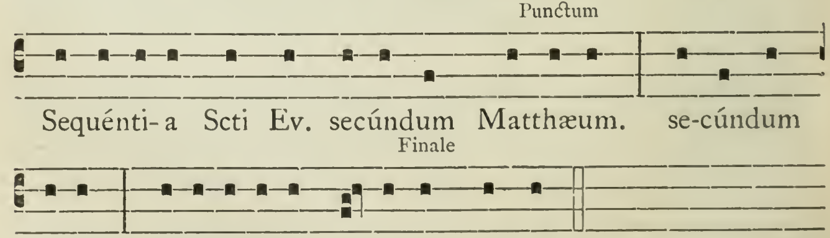


Vír-gi-ni, be-á-to Michá-e- li Archánge-lo, be- á- to Jo-ánni



L'Evangile.

D. L'Evangile se distingue entre toutes les autres lectures liturgiques. Les cérémonies qui le préparent en marquent déjà l'excellence. Prosterné à genoux, le diacre supplie le Seigneur de purifier ses lèvres; puis, profondément incliné, il demande la bénédiction du prêtre. Symbole vivant de la marche des hérauts de la foi s'en allant à la conquête du monde, le cortège solennel se rend du milieu de l'autel vers l'extrémité du presbytère. Tous les assistants le suivent des yeux. Les cierges et l'encens accompagnent l'Evangile, pour marquer la lumière éclatante et le parfum suave qui rayonne et s'exhale du Verbe de Dieu. Il importe que le diacre se pénètre de ces grandes pensées, s'il veut remplir dignement son sublime ministère. Il est le héraut par lequel le Christ adresse sa parole sainte au peuple de Dieu. Le message divin doit donc retentir avec des accents pleins de fraîcheur, de force et d'élan. Du reste, la mélodie elle-même a quelque chose de clair, de vibrant et de solennel. Outre la formule de l'interrogation, la modulation pour le point et la finale sont à remarquer.



La chute de la tierce s'opère régulièrement sur la quatrième syllabe avant le point. A la conclusion finale, elle se place sur la cin-

quième, à moins que celle-ci ne soit une pénultième brève, comme le *mi* dans *Dominus;* dans ce cas, la tierce recule encore d'une syllabe, mais jamais elle ne va au-delà de la cinquième avant la syllabe finale.

E. Parmi les chants de l'Evangile, il faut ranger la PASSION de Notre-Seigneur que la sainte Eglise chante à titre d'Evangile pendant la Semaine Sainte, d'après les récits des quatre évangélistes. Anciennement on traitait la Passion comme une lecture de diacre, dans le sens strictement liturgique, et on la chantait sur le ton alors usité pour l'Evangile. A partir du XIII[me] siècle, on commença à l'interpréter d'une manière dramatique. On partagea le texte en différents rôles, que l'on distribua entre le prêtre, le diacre et le sous-diacre; usage resté en vigueur de nos jours dans un grand nombre d'églises. Toutefois, pour ne pas trop fatiguer le prêtre, la coutume a prévalu que trois autres diacres chantent la Passion, à la place où se chante d'ordinaire l'Evangile. L'évangéliste, dont la partie est marquée de la lettre C, *cantor*, et qui remplit le rôle du narrateur inspiré, se trouve au milieu; à sa droite, se tient le diacre chargé de chanter les paroles du Christ, marquées d'une croix; à sa gauche, est placé le troisième, appelé *succentor* (S), qui chante les paroles prononcées par d'autres personnages. On enleva plus tard à ce dernier les textes prononcés par plusieurs ensemble, tels que les disciples du Sauveur, les Pharisiens et le peuple, etc., et on les fit chanter par un chœur appelé *turba*, foule. Tous les clercs peuvent y prendre part. Toutefois, les femmes, même les religieuses moniales au chœur, ne sont pas admises à remplir cet office liturgique. La modulation du chant de la Passion est empruntée au ton de la lecture, comme le montre l'exemple suivant :

Chant de la Passion.



Pássi- o Dómini nostri Je-su Christi secúndum Matthæ-um.

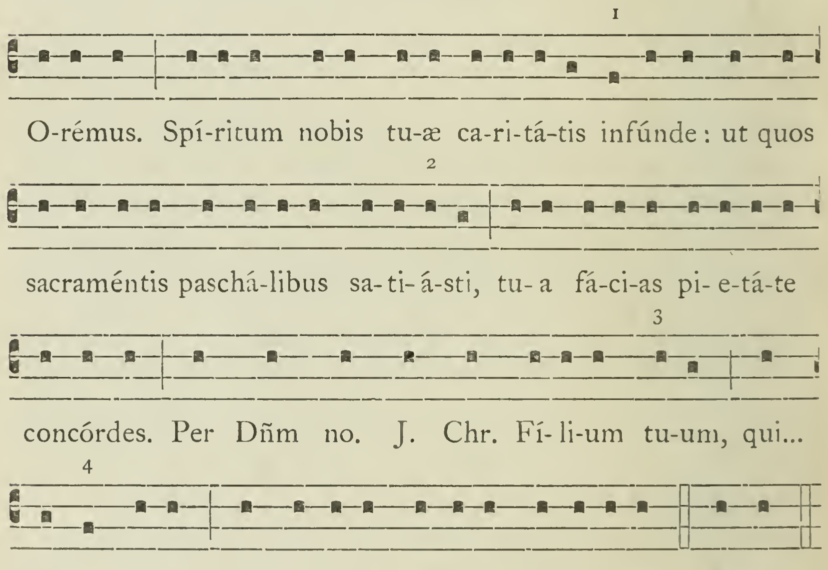
II. — DES ORAISONS.

Les ORAISONS constituent une partie importante de l'Office ecclésiastique. C'est dans les oraisons surtout que la sainte Eglise formule la pensée dominante de l'Office du jour. Aussi les liturgistes s'accordent-ils pour recommander le plus grand respect envers ces augustes prières. La sainte Eglise, en effet, s'est plue à enrichir ces

Importance liturgique des oraisons.

courtes formules de pensées, de rapprochements et d'allusions profondes, qui les ornent comme autant de pierres précieuses. C'est pourquoi les vrais enfants de la liturgie y trouveront toujours une nouvelle joie et une nourriture spirituelle inépuisable.

a) *Ton solennel.* Les oraisons se chantent de trois manières différentes. Le *ton solennel* a deux formules, qui se répètent chacune deux fois : d'abord dans l'oraison proprement dite, ensuite, en sens inverse, dans la doxologie, c'est-à-dire dans la courte prière en l'honneur de la sainte Trinité qui termine les oraisons et les hymnes et qui correspond au *Gloria Patri* des psaumes.



Lorsque l'oraison ou la doxologie est trop courte, on omet la deuxième ou la troisième formule : par exemple, dans toutes les conclusions "*Qui vivis*" ou "*Qui tecum vivit.*" L'oraison se chante sur ce ton solennel aux Matines, aux Laudes, aux Vêpres et à la Messe, chaque fois que l'Office est double ou semidouble (*duplex, semiduplex*), ainsi que les dimanches; en outre, aux Messes votives qui se disent pour une cause grave et ont le rang double avec *Credo*.

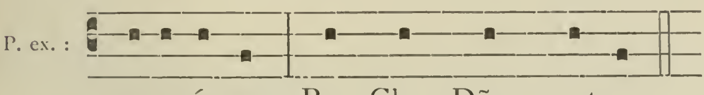
b) *Forme fériale.* La deuxième forme, appelée *forme fériale*, consiste dans une récitation soutenue, sans aucun changement d'élévation dans le ton.

On s'en sert à Prime, Tierce, Sexte, None et Complies des jours nommés plus haut, sauf à Tierce, quand l'Évêque célèbre; de plus à tous les Offices des fêtes simples et des jours de férie; de même à l'Office des Morts; et en général, chaque fois que le ton n'est pas solennel et que la conclusion est longue, comme dans la plupart des oraisons de la bénédiction des cierges et des rameaux.

c) Troisième forme.

Enfin la troisième forme a une chute de tierce à la finale de l'oraison et de la doxologie, laquelle, dans ce cas, est toujours courte.

P. ex. :



Elle ne se rencontre jamais dans l'Office proprement dit, mais uniquement dans les cérémonies ou prières qui s'y rattachent, telles que les antiennes finales de la Ste Vierge, le " *Dirigere* " à l'heure de Prime, la bénédiction du S. Sacrement, l'oraison des Litanies, de l'*Asperges,* etc., et en général partout où la conclusion de l'oraison est brève. (1)

CHAPITRE III. — Des versets ou versicules.

Les versets sont comme des traits d'union liturgiques.



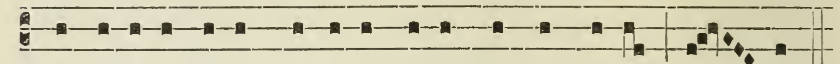
ON appelle VERSETS ou versicules les courtes sentences qui se trouvent placées entre les parties notables de l'Office, et qui y remplissent en quelque sorte le rôle de traits d'union. Ils sont, du moins aux jours de fête, revêtus d'un plus grand ornement mélodique que les morceaux dont nous avons parlé jusqu'ici. Leurs mélodies vigoureuses contribuent puissamment à relever le chœur et à lui donner de la vie et de l'énergie.

Modulation finale.

Tout le texte se chante sur un même ton, *recto tono*; la dernière syllabe seule reçoit toute la modulation. Il importe donc que l'on marque davantage l'accent du mot, sans toutefois le prolonger. Le directoire romain donne cinq manières de chanter les versets.

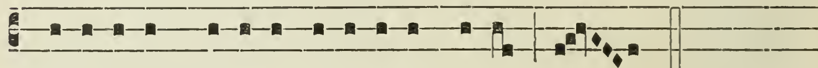
(1) V. pour les détails les prescriptions du vespéral.

1. Aux jours doubles.



Constí-tu-es e-os príncipes super omnem terra- a - am.

2. Aux jours sémidoubles.



Di-ri-gátur Dómine o-rá-ti-o me-a, a.

3. Aux jours simples et de féries.



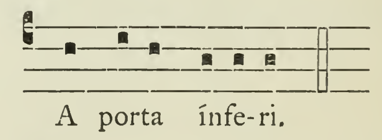
Spé-ci-e tu-a et pulchritú-di-ne tu-a.

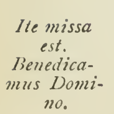
4. Pour les Commémoraisons. Finales des monosyllabes et des mots hébreux.



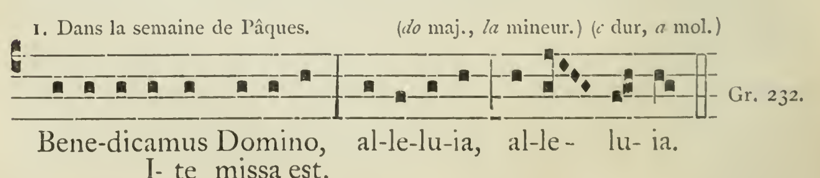
Ora pro nobis, sancta De-i génitrix. Angelis su-is mandávit de te.

5. A l'Office des Morts et aux Ténèbres de la Semaine Sainte.
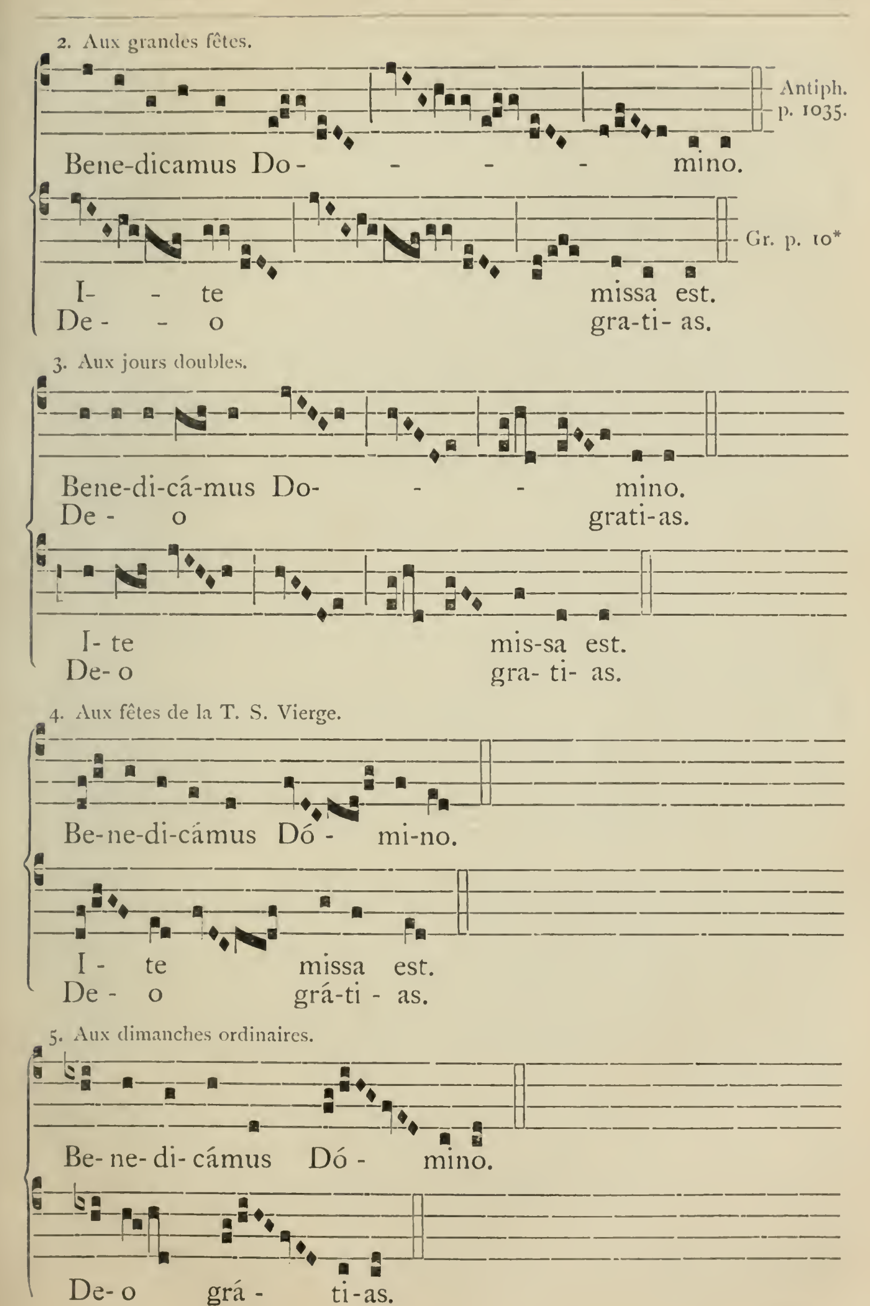


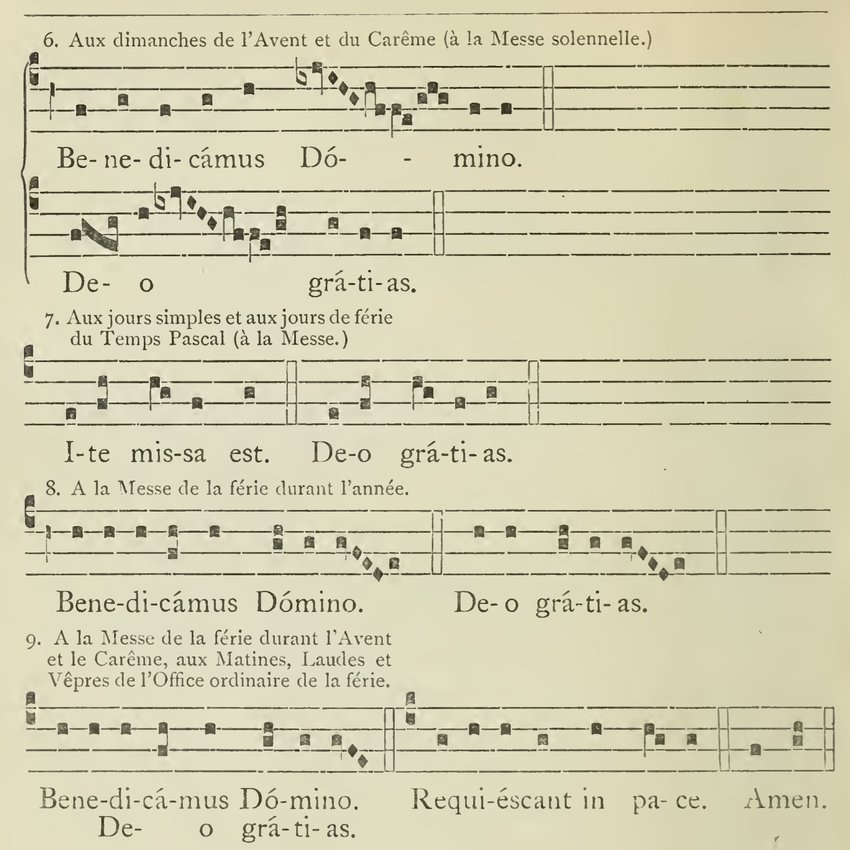


Outre ces versets semés dans l'Office, on trouve encore un verset final particulier aux Laudes, à la Messe et aux Vêpres, (1) qui forment les trois parties principales et comme le centre, la couronne de la prière liturgique de chaque jour, à savoir : " Ite Missa est " et " Benedicamus Domino. " Comme ces versets constituent les derniers accents de la louange divine, la liturgie les a ornés d'une richesse et d'une variété de modulations toutes spéciales.



(1) Aux autres Heures, ces versets sont moins ornés.


2. Aux grandes fêtes.
Bene-dicamus Do - - - - mino.
Antiph. p. 1035.
I- - te missa est.
De - - o gra-ti- as.
Gr. p. 10*
3. Aux jours doubles.
Bene-di-cá-mus Do- - - mino.
De - o grati-as.
I- te mis-sa est.
De- o gra- ti- as.
4. Aux fêtes de la T. S. Vierge.
Be-ne-di-cámus Dó - mi-no.
I - te missa est.
De - o grá-ti - as.
5. Aux dimanches ordinaires.
Be- ne- di- cámus Dó - mino.
De- o grá - ti-as.



Caractéristique de chaque mélodie.

N° 1. La mélodie de la semaine pascale a une résonnance claire, ouverte, un mouvement rapide, une expression triomphante. Si l'on chante la mélodie avec le rythme voulu, le triton latent *si-fa* (*h-f*) ne produira aucune impression dure. Pour éviter la dissonnance, on glissera légèrement sur ces deux notes, de manière à donner toute leur valeur ou *do* et au *la* (*c-a*), qui sont les chevilles de la mélodie.

N° 2. Cette mélodie est relativement récente, mais elle est fort bien conçue. Elle offre un exemple assez rare d'un intervalle d'octave. Sa structure élégante se compose de trois parties. La première, dont la formule commence une quarte au-dessus de la dominante, doit être interprétée avec légèreté et finesse. Cette mélodie est réservée aux solennités.

N° 3. Très différente de la précédente, la mélodie des jours doubles porte un cachet grave et profondément liturgique; elle est à la fois pleine d'élan et de majesté. Sa structure est facile à reconnaître.

N° 4. La mélodie de la Ste Vierge, qui exhale un parfum de dévotion suave, se chante aux fêtes de la Mère de Dieu et durant ses octaves; de même durant l'octave du S. Sacrement et dans le temps de Noël jusqu'à l'Epiphanie.

N° 5. La mélodie des dimanches ressemble à la troisième par son caractère antique et sa beauté mâle et vigoureuse.

Au cours de l'année liturgique nous rencontrons encore quelques versets; nous les recueillons dans l'énumération suivante.

Quelques autres versets.

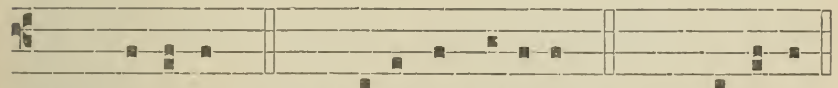
a) Dans les Messes de Carême le prêtre prononce à la fin une prière de bénédiction appelée *oraison sur le peuple, oratio super populum.* Tourné vers l'assemblée, le diacre l'annonce par la formule suivante :



Humi-li- á-te cá-pi-ta vestra De-o.

A défaut de diacre, le prêtre chante lui-même le verset en restant tourné vers l'autel.

b) Les oraisons des Messes des Quatre-Temps, et du Vendredi et du Samedi Saint commencent par l'introduction suivante, aussi remarquable par son ancienneté que par sa beauté mélodique.



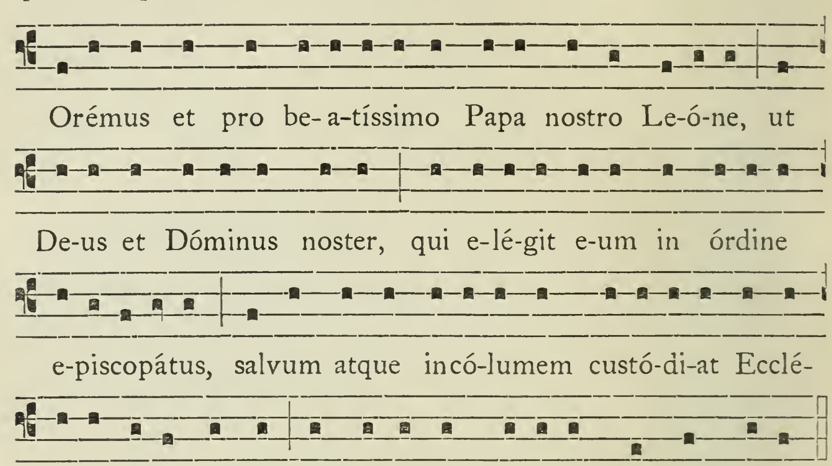
Prêtre : O-rémus. *Diacre.* Flectámus génu- a. *Sous-diac.* Le-vá-te.

c) Dans l'introduction des oraisons du Vendredi Saint, nous avons conservé une modulation caractéristique et d'une grande beauté. Elle a deux parties, qui sont identiques à celles des préfaces fériales.



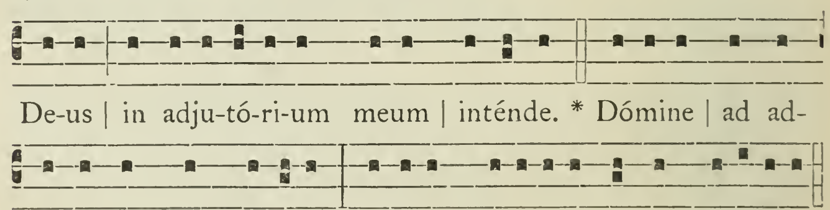
La première formule constitue le premier membre mélodique, qui se répète souvent, et auquel répond la seconde formule réser-

vée pour la finale. Nous donnons ici un exemple plus développé que celui qui se trouve dans le missel.



Le Deus in adjutorium.
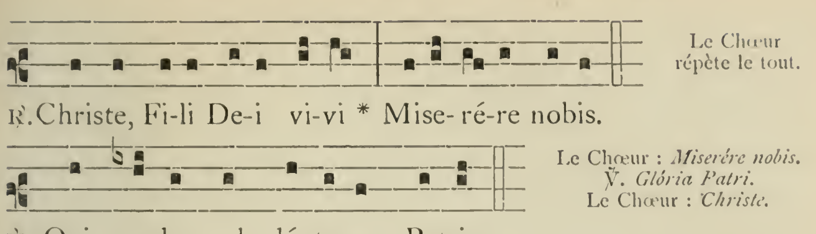
Le Deus in adjutorium doit être aussi rangé parmi les versets. Les barres verticales qui entrecoupent le texte marquent les petites divisions à observer pour bien unir le chant au signe de la croix; elles indiquent en outre les petits arrêts qui facilitent le rythme et l'unité du chant d'ensemble.
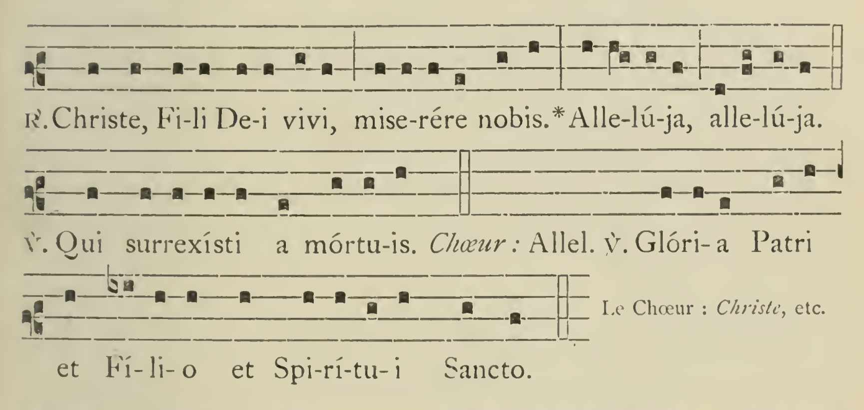


Aux fêtes simples et aux jours de férie, ce verset d'introduction se chante sans modulation, sauf l'Allelúia, qui doit être chanté comme on le voit plus haut.

Le répons bref.

Le répons bref, comme son nom l'exprime, appartient à proprement parler, à une autre espèce de chants. Cependant, sa mélodie étant très simple et syllabique, il convient d'en dire un mot ici. Le répons bref se trouve aux Petites Heures, après la leçon courte appelée capitule et aux Laudes et Vêpres, dans l'Office monastique.



Durant le Temps Pascal, le répons bref prend une autre forme qui exprime d'une manière saisissante, dans sa simplicité, l'élan et la vigueur des grandes pensées de la liturgie pascale.



CHAPITRE IV. — De la Préface et du Pater.

Préface et Pater. Leur importance liturgique.

LA PRÉFACE et le PATER occupent une place toute privilégiée dans les récitatifs liturgiques. Ils font partie, l'une et l'autre, des prières principales du saint-sacrifice. De là le développement plus ample donné à leurs mélodies. Bien que les formules se réduisent à un petit nombre de motifs d'une structure simple, elles forment néanmoins avec le texte un ensemble noble et majestueux.

Le chant est empreint de vigueur, il coule comme un fleuve puissant et nourri. Mais cette force est pénétrée d'une sainte onction qui l'adoucit; elle exhale un parfum contemplatif qui produit sur l'âme une impression profonde. Le texte est toujours impo-

sant et solennel; la prière porte l'empreinte d'une calme majesté. C'est une prière de pontife, pleine d'autorité et de dignité. Rappelons-nous que, d'ordinaire, aux premiers temps, l'Evêque seul célébrait et distribuait le pain céleste à son peuple. Aussi pénétrerons-nous plus avant dans l'intelligence des Préfaces de la Messe, en les comparant avec celles que l'Evêque chante dans la consécration des autels et des églises, ainsi que dans l'ordination des prêtres. L'Eglise réserve cette forme de prière pour ses fonctions les plus saintes; elle n'en connaît pas de plus digne pour parler à l'Eternel, ni de plus grandiose pour exprimer ses sublimes pensées.

Introduction de la Préface. Les paroles d'introduction des Préfaces ont des mélodies propres. Le motif antique de la récitation ne se trouve nulle part appliqué avec plus d'expression que dans le " *Per omnia sæcula.* " Absorbé dans son commerce mystérieux avec le Très-Haut, le prêtre vient de réciter tout bas les prières des secrètes, et voici que, revenant en quelque sorte à lui-même et à l'assistance, il semble respirer encore un souffle de l'éternité, et poursuit sa prière en chantant : " *Per omnia sæcula sæculorum,* dans tous les siècles des siècles. "

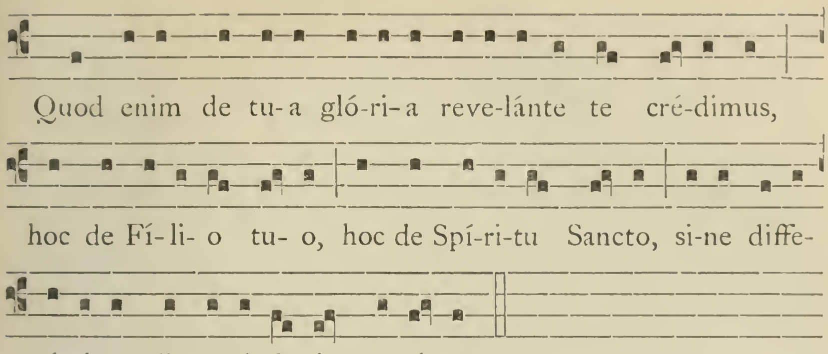
Mélodies de la Préface. Les Préfaces ont une mélodie simple pour les jours de férie, et une autre solennelle pour les jours de fête. Cette dernière a les mêmes tons que la première; seulement les modulations sont doublées au moyen de notes de liaison, comme on le voit en comparant les deux formules dans l'exemple suivant.

Mélodie solennelle.

a b

Mélodie fériale.

Chacune des deux mélodies a une double modulation, semblable aux deux membres d'une période. La première sert pour les demi-conclusions de la phrase, et peut se répéter plusieurs fois, d'après la structure du texte, avant que la deuxième modulation vienne clore la période.



rénti-a discre-ti-ó-nis sentímus.

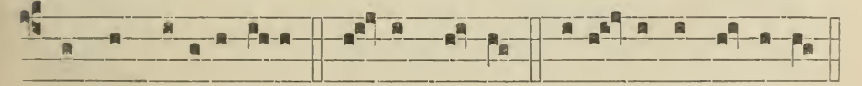
Perfection du Pater.

Le *Pater* a un avantage sur les Préfaces, en ce sens qu'il forme une composition parfaite et achevée. Chaque phrase a sa mélodie propre. Les figures mélodiques, d'une structure brève et arrondie, relèvent avec vigueur chacune des demandes. De même que les Préfaces, le *Pater* a une mélodie simple et une mélodie solennelle. On les trouve l'une et l'autre dans tous les missels, aussi avons-nous cru inutile de les reproduire ici. Toutefois, pour que notre exposé soit complet, nous avons jugé opportun de donner les versets et les répons qui servent d'introduction aux Préfaces, ainsi que le répons après le *Pater* dans le ton solennel. En dehors de ces répons, la réponse au " *Pax Domini* " et le " *Gloria tibi* " avant l'Evangile sont les seuls qui portent une mélodie ; tous les autres répons du missel se récitent sur un même ton.

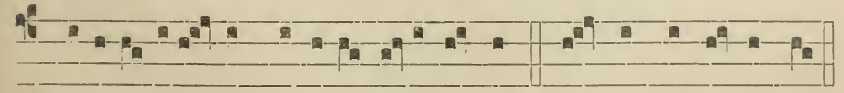
Pax Domini, Gloria tibi.



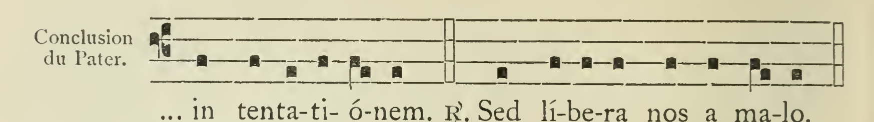
℣. Per ómni-a sécula secu-lórum. ℟. Amen. ℣. Dóminus vobíscum.



℟. Et cum spíritu tu-o. ℣. Sursum corda. ℟. Habémus ad Dóminum.



℣. Gráti-as agámus Dómino De-o nostro. ℟. Dignum et justum est.



Excellence des chants de la Messe.

A mesure que le chant sacré se rapproche des saints mystères, il croît en importance et demande à être interprété avec plus de décence. Rien de plus gracieux, de plus bienfaisant et de plus propre à nourrir la dévotion, que ces modulations si simples qui pénètrent l'âme toute entière. Au nom du peuple chrétien, le prêtre élève sa voix unie à celle du Christ lui-même, divin médiateur et intercesseur dans son Sacrement d'amour; et la voix du Pontife éternel monte avec celle de son ministre jusqu'au trône de Dieu. En vérité, il est pour le moins convenable que le prêtre s'exerce à chanter dignement ces prières sacerdotales d'une beauté surhumaine et céleste.

CHAPITRE V. — De la psalmodie (1).

Excellence, charme de la psalmodie.

ORSQUE les saints Pères parlent des chants de l'Office divin, ils entendent presque toujours parler des psaumes. Ces cantiques sacrés étaient la nourriture de tous, du peuple aussi bien que du clergé et des moines. De là les fréquentes interprétations des psaumes que nous trouvons dans les homélies des Docteurs. Le chant des psaumes était compté parmi les œuvres saintes; et vraiment était-il autre chose qu'une prière par excellence? Les anciens ne se lassent pas de nous parler des charmes du chant sacré, de la suavité de la psalmodie. Ils entendaient par là la beauté toute intérieure, spirituelle des mystères contenus dans les psaumes et qui se glissent dans l'âme à l'aide d'une suave mélodie. Il importe donc que le chœur fasse du psaume une prière plutôt qu'un chant; pour cela il doit en compren-
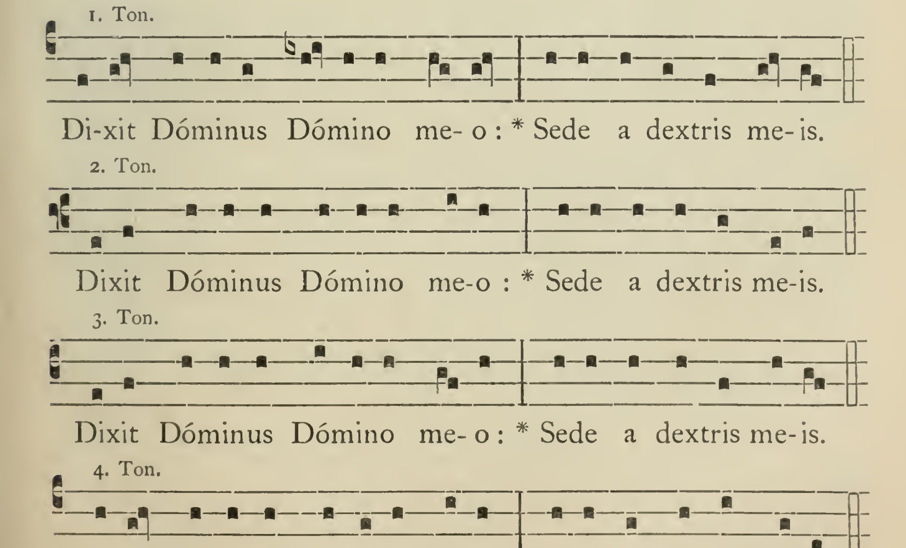
(1) V. IIe partie, chap. 8. Nous avons maintenu ce chapitre à peu près tel qu'il est dans la première édition. Il sera aisé de comparer les mélodies des psaumes données ici d'après l'édition officielle avec celles de l'Antiphonaire des Bénédictins de Solesmes. L'introduction de ces dernières dans notre texte eût demandé un remaniement considérable. Il nous a paru plus discret de nous en abstenir. (Note du Trad.)

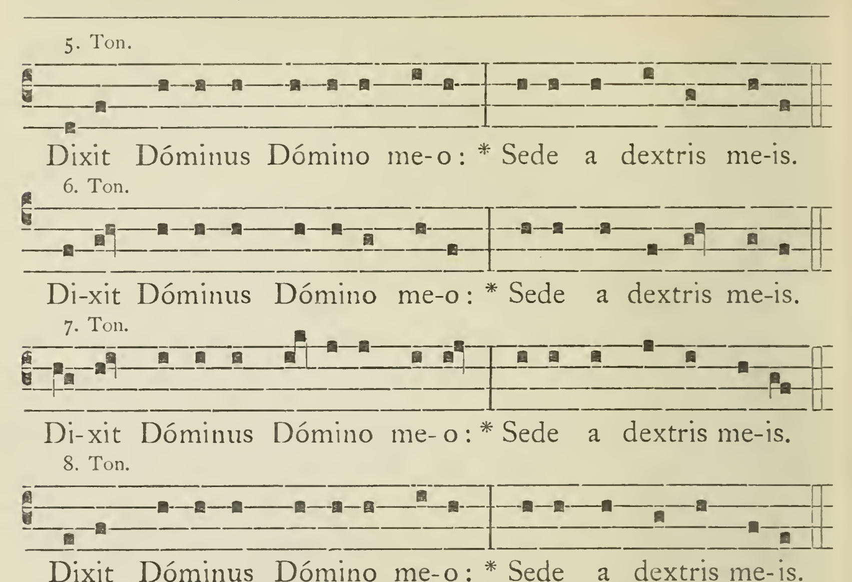
dre du moins le sens général. Un chœur qui psalmodie bien montre qu'il a reçu une bonne formation liturgique.

Il y a autant de mélodies de psaumes qu'il y a de modes.

Il y a huit mélodies de psaumes, correspondant aux huit modes du plain-chant. Un neuvième ton s'y ajoute encore, sous le nom de *tonus peregrinus.* Aux jours ordinaires, à savoir, aux jours simples et de férie, les psaumes sont un peu plus simples qu'aux jours de fête, c'est-à-dire aux jours doubles et semidoubles et aux dimanches. Chaque ton de psaume se compose de trois ornements mélodiques : l'*intonation* ou l'introduction de la mélodie, la *médiante* ou la conclusion moyenne, enfin la *finale* ou la dernière conclusion. Le psaume se récite sur le ton de la dominante du mode. L'intonation est une formule de transition de la finale de l'antienne à la dominante; c'est pourquoi elle ne se chante qu'au premier verset. Tout mode grégorien n'a qu'une médiante; le chant ambrosien n'en connaît même aucune. Par contre, chaque mode a plusieurs finales. Les petites modulations placées à la fin de la première moitié du verset ont pour double but de rendre le chant récitatif plus animé et d'affermir et d'accentuer davantage le mouvement rythmique. Voici la forme solennelle des huit tons des psaumes.

Chaque ton comprend trois ornements mélodiques : l'intonation, la médiante, la finale.

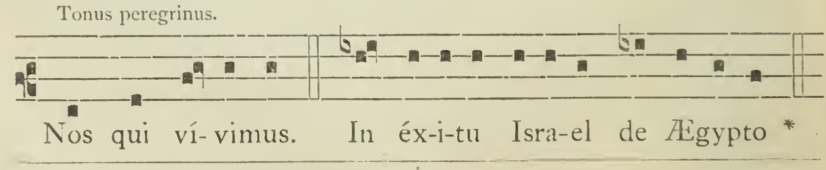




Le tonus peregrinus.

Le neuvième ton est généralement désigné sous le nom de *tonus peregrinus* ou *tonus irregularis*, parce qu'il ne se ramène à aucun dès huit modes, et se trouve en dehors de l'ordre commun. On le classe cependant dans le premier ou le huitième mode. Déjà au neuvième siècle on en discuta l'authenticité; mais, dès cette époque également, un auteur de renom le regarda comme très ancien (1).

Le tonus peregrinus appartient à une mélodie qui se rencontre dans les trois antiennes suivantes : " *Nos qui vivimus*," des Vêpres du dimanche, " *Martyrum Domini*" et " *Angeli Domini.*" Lebœuf et Gerbert ont affirmé, sans fondement sérieux toutefois, que cette mélodie fut apportée à Rome par des chantres francs. Le petit ornement placé au commencement de chaque moitié du premier verset ne se maintient pas aux versets suivants; ceux-ci commencent simplement par *la* et *sol* (*a* et *g*).

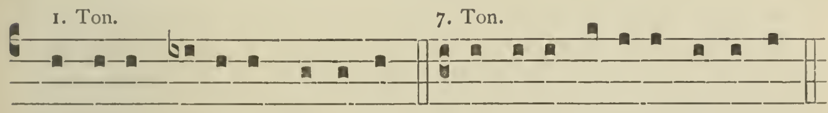


(1) Aurélien de Réome, chap. 16.



domus Jacob de pópu-lo bárba-ro.

La forme fériale se distingue de la forme solennelle en ce qu'elle débute par la dominante en omettant la modulation du commencement, qu'elle supprime les notes liées ou accouplées de la médiante solennelle, et qu'elle est rigoureusement syllabique. Ces deux dernières différences ne se produisent que dans le 1er et le 7me ton, dont voici les formules (1).



Laudá-te pú-e-ri Dóminum. Laudá-te pú-e-ri Dóminum.

—⁂—⁂—⁂—⁂—⁂—

Qualités des terminaisons.

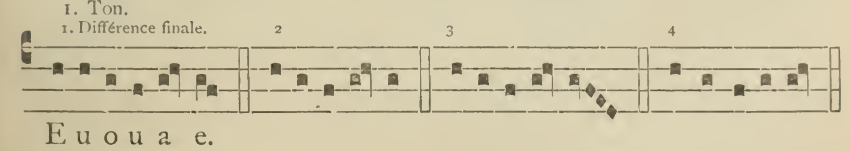
Les anciens possédaient un grand nombre de belles terminaisons pour les psaumes. Cette variété de gracieuses modulations double l'agrément et l'attrait de la psalmodie. La terminaison du verset doit s'adapter d'une manière naturelle au commencement de l'antienne qui se répète après le psaume. Comme les antiennes varient d'intonation, il s'ensuit que les psaumes doivent de même avoir plusieurs terminaisons. Toutefois, il arrive assez souvent que le rapport entre telles intonations et telles terminaisons n'est pas rigoureusement déterminé; dans ce cas, la tradition a force de loi.

Evoves.

On a coutume de placer sous la terminaison les voyelles des mots sæculorum amen qui terminent chaque psaume; de là le nom d'euouae donné aux terminaisons, aussi appelées *différences*.
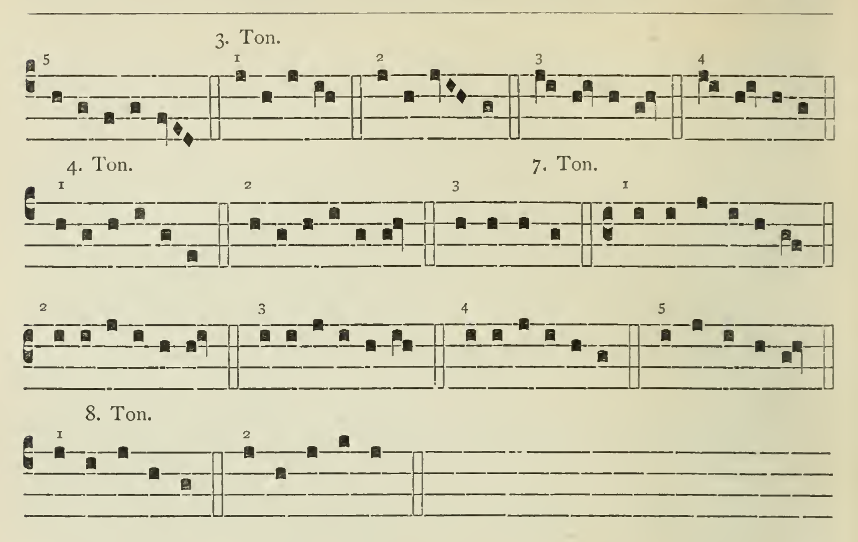
Différences.

Voici les terminaisons ou différences, d'après l'édition officielle.



---

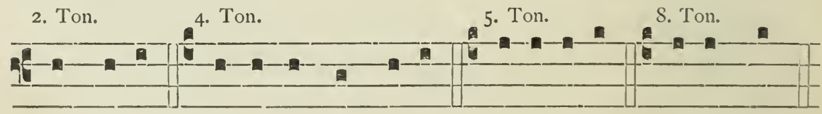
(1) Cette forme plus simple de modulation, (comme aussi celle du *tonus peregrinus* avec *la* (a) *si la sol fa* (*b*) (*a*) (*g*) (*f*)) est à recommander aux chœurs qui ne sont pas très versés dans la prononciation latine.



Médiante abrégée.

L'exception à observer dans le ton de la lecture pour les mots hébreux et les monosyllabiques s'applique également à la médiante du deuxième, quatrième, cinquième et huitième ton des psaumes. (1)

En effet, ces mots portant l'accent sur la dernière syllabe, c'est faire violence à leur nature que d'élever le ton sur la pénultième et de laisser tomber la voix sur la dernière syllabe ou sur le monosyllabe final. On concilie le texte avec la mélodie en supprimant le dernier ton de la médiante. Cette dernière prend le nom de médiante abrégée.



Ex Si-on. Dóminus ex Si-on. Je-rú-salem. Super vos.

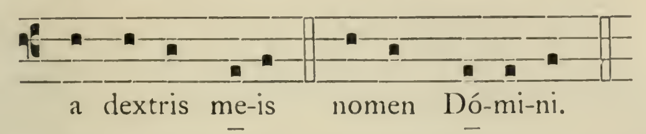
Règles d'adaptation du texte.

Voici quelques règles pour bien adapter le texte aux formules de la médiante et de la terminaison. (2)

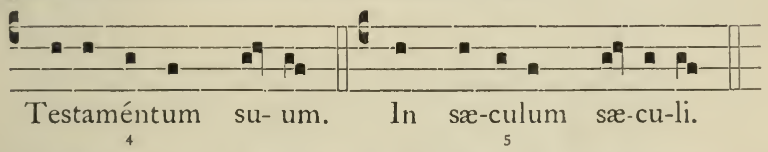
(1) Plusieurs auteurs y ajoutent le 6me ton; mais le *Directorium chori* romain indique le contraire.

(2) Dans ces règles l'auteur suit l'usage reçu presque partout aujourd'hui de sauvegarder l'accent tonique dans la psalmodie en distribuant une syllabe accentuée sur la note élevée de la médiante. La tradition opposée, suivie par Rheims, Cambrai, Lyon et la Chartreuse, qui consiste à compter les syl-

a) Le dernier accent verbal d'une moitié de verset doit toujours tomber sur l'avant-dernière note de la formule.



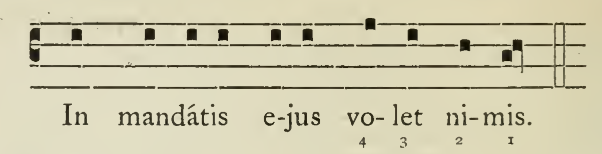
b) Dans les formules commençant en dessous de la dominante on distribue les notes qui précèdent la pénultième sur les syllabes qui précèdent le dernier accent. Le 2[me], le 3[me] et le 6[me] mode ont des conclusions médiantes ou finales de trois notes à chaque moitié de verset; la modulation commencera donc sur la troisième ou la quatrième syllabe à partir de la fin. (Voir l'exemple plus haut.) Le 1[er], le 3[me], le 4[me], le 6[me] et le 8[me] mode ont des conclusions à quatre notes. Lors donc que le dernier mot porte l'accent sur la pénultième, la formule commence sur la quatrième syllabe à partir de la fin; si le dernier mot se termine par un dactyle (– ◡ ◡), la finale commencera dès la cinquième syllabe.



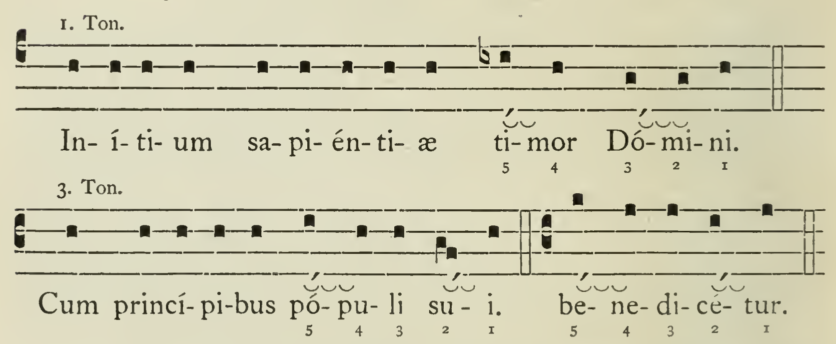
c) Les formules qui débutent au-dessus de la dominante doivent autant que possible commencer sur des syllabes accentuées, ou du moins qui sont capables de porter un accent. Telles sont les médiantes du 1[er], du 3[me] et du 7[me], et les finales du 5[me] et du 7[me] ton. Ces formules ont quatre notes. Elles peuvent commencer sur la 4[me], la 5[me] ou la 6[me] syllabe du texte, à compter de la dernière.

α. Elles commenceront fort régulièrement sur la 4[me] syllabe, lorsque la finale se compose de deux mots de deux syllabes chacun.

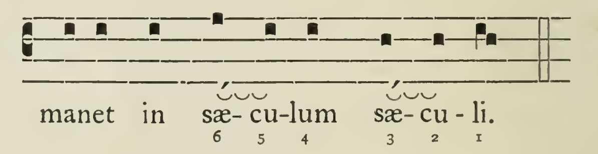
labes en faisant abstraction de l'accent tonique, ne manque pas d'arguments en sa faveur. Ce que l'auteur dit au chapitre IV. de son 1[er] appendice à propos des neumes distribués dans les anciennes mélodies sur des syllabes non accentuées, de préférence à celles qui portent l'accent, laisse assez entrevoir quel est le fond de sa pensée sur cette question tant controversée et qui touche de si près à la nature de l'accent mélodique et à l'essence de tout le système grégorien. (Note du Trad.)



β. Sur la 5me syllabe, quand le pied final est un dactyle (–́ ◡ ◡).
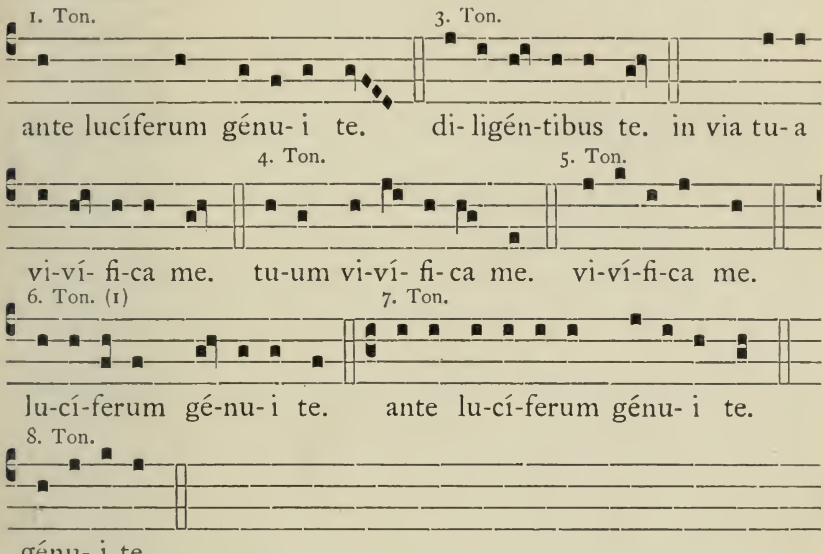


γ. Sur la 6me syllabe, lorsque la finale se compose de deux dactyles à la suite (–́ ◡ ◡ –́ ◡ ◡).



Dans la plupart des cas la distribution des notes sur le texte s'indique d'elle-même. Il suffira de donner aux choristes des exercices d'application, sans leur faire apprendre ces règles. Le maître fera chanter à la suite les finales des versets, en reprenant plus souvent ceux qui offrent plus de difficulté, jusqu'à ce que le chœur ait pris l'habitude de les chanter sans hésitation.

Il est néanmoins des combinaisons de mots et d'accents qui présentent une difficulté permanente; telles sont les finales monosyllabiques précédées d'un mot ayant l'accent sur l'antépénultième, comme par exemple, *génui te*, *vivífica me*, *timéntibus te*. Au lieu de la finale ordinaire –́ ◡ ou –́ ◡ ◡, on obtient dans ce cas le rythme –́ ◡ ◡ –. Il n'est pas facile de ramener ces cadences aux rythmes ordinaires. Aussi, puisqu'elles sont irrégulières, est-il nécessaire de les exercer souvent, voire de les répéter à satiété.

Voici le meilleur moyen d'adapter la modulation à des textes de cette structure.



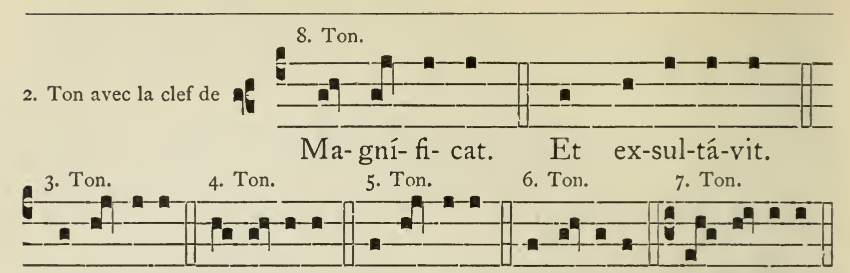
Les cantiques Magnificat, Benedictus, Nunc dimittis.

Les cantiques empruntés à l'Evangile, MAGNIFICAT, BENEDICTUS et, dans beaucoup d'endroits, NUNC DIMITTIS, se distinguent par une modulation plus riche, à l'instar des lectures de l'Evangile. En outre on chante ces cantiques plus lentement et avec plus de solennité. On répète à chaque verset la formule du commencement. Au premier verset du cantique de la Sainte Vierge, composé d'un seul mot *Magnificat*, on ne chante pas la médiante, faute d'espace. Pour compenser cette lacune, la formule d'introduction reçoit plus d'ornement au moyen de notes de liaisons qui ne se répètent pas aux autres versets.

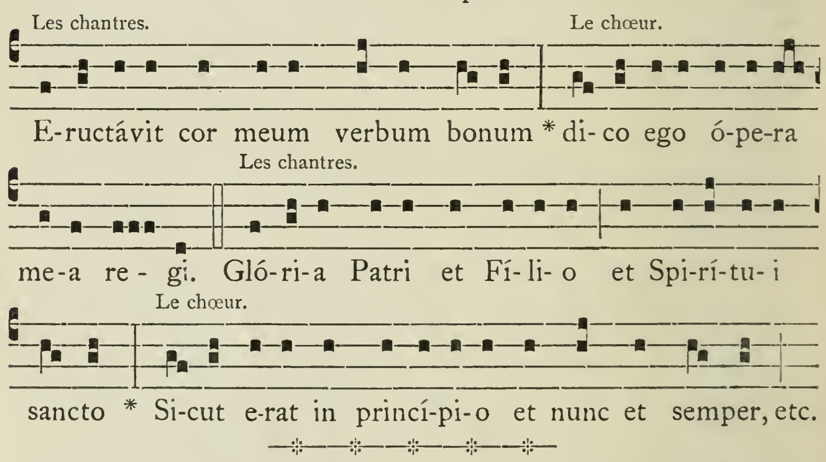
1. Ton.

Magní-fi-cat. Et exsultávit spí-ri-tus me-us.

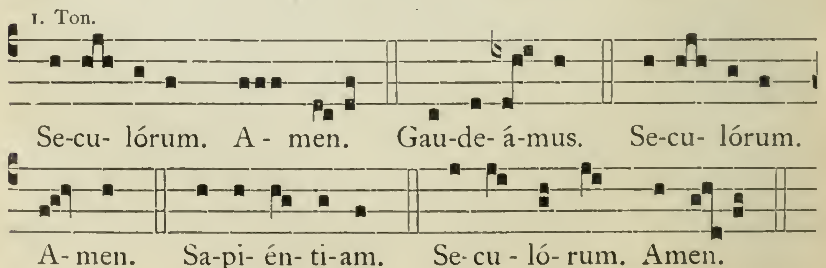
(1) Dans cet exemple nous avons placé deux notes sur la syllabe courte, pour marquer que l'on peut chanter l'une ou l'autre. Il en est de même de toutes les syllabes dites secondaires, qu'il est loisible de garder sur la hauteur du ton de la psalmodie, ou de chanter sur le même ton bas de la syllabe finale du mot. La dernière manière semble être plus agréable à l'oreille. (v. g. *Domino* au 1er, 3me et 7me ton des psaumes.)



Versets de l'Introït. Aux chants des psaumes appartiennent en outre les VERSETS de l'INTROÏT. Les huit modes y reçoivent une forme plus ornée, en harmonie avec la richesse mélodique de ces chants de l'Office.



Il y avait pour les diverses intonations des antiennes de l'introït des différences ou terminaisons spéciales, comme dans la psalmodie ordinaire; toutefois elles sont moins nombreuses, et n'ont pas une aussi grande importance. On les trouve dans les anciens manuscrits, et dans les éditions récentes qui les reproduisent.





Au moyen âge on chantait encore un grand nombre de terminaisons de psaumes outre celles que nous avons données plus haut. On les trouve dans les anciens livres choraux, ainsi que dans les *tonaires*.(1) Le *tonarius* est un livre renfermant toutes les antiennes, rangées d'après leurs tons, et groupées pour chaque ton d'après leurs différences ou terminaisons. Parmi les tonaires les plus célèbres on distingue celui de l'Abbé Bernon de Reichenau, cité par Gerbert et Coussemaker, ainsi que celui de l'évêque Gundecar de Eichstett († 1075). Ils nous donnent une idée de la multiplicité des mélodies finales, en partie très belles, que le moyen âge possédait, outre celles qui sont encore en vigueur aujourd'hui. Ces terminaisons se distinguent naturellement de celles dont nous nous servons de nos jours. Le moine Aurélien de Réome en compte 33, un tonaire du Mont-Cassin 38, Gundecar en réunit jusque 44, Si l'on y ajoute les différences ou finales des introïts, des offertoires et des communions, et d'autres chants liturgiques, on ne s'étonnera pas de voir le même Aurélien en énumérer jusqu'à 103. La richesse et la coordonation méthodique du chant liturgique faisaient la gloire des chantres du moyen âge. On se plaisait à orner la louange divine parce qu'on l'aimait ardemment.

Richesse du chant au moyen-âge.

CHAPITRE VI.
Des antiennes et des hymnes.


A mélodie solennelle de la préface, l'*Exultet* du Samedi Saint, le *Te Deum* et quelques autres chants liturgiques forment la transition des récitatifs aux ANTIENNES et aux autres *mélodies simples* dont nous avons parlé plus haut.

L'Exultet et le Te Deum

Le chant des ANTIENNES date des âges les plus reculés de l'histoire liturgique. Le chant *antiphonal* et le chant *responsorial* ont été les premiers usités dans l'Eglise et se sont maintenus jusqu'aujourd'hui. Il est aisé de remonter à la source de cette institution liturgique. En effet, cette manière de chanter était déjà prescrite dans le rite de l'Ancien Testament, comme l'atteste à lui

Ancienneté des Antiennes.

(1) Cf. le *Liber Antiphonarius* des Bénédictins de Solesmes, p. 1023.

seul le psaume 135. Les auteurs païens font également mention du chant alternatif. Il semble qu'il ait été commun à toute l'antiquité.

Trois manières différentes de psalmodier.

Dans l'origine on avait *trois manières différentes* de chanter les psaumes.

1) Le lecteur, le psalmiste ou le chantre, chantait d'abord le psaume par petits fragments, semblables à nos versets actuels. Le peuple les répétait, ou bien reprenait le premier verset tout entier ou en partie, après chaque verset du soliste. Le chant du peuple était donc une *réponse* à celui du chantre; de là le nom de *cantus responsorius*, *chant responsorial*. La formule que le peuple reprend est en quelque sorte sa réponse, son *répons* (*responsum* ou *responsorium*). Les liturgistes les plus dignes de foi considèrent cette manière de chanter comme étant la plus ancienne et tout à fait romaine. Il en est fait mention pour la première fois dans les Constitutions Apostoliques. (1)

Chant responsorial.

Responsoria prolixa et brevia.

L'ancienne liturgie fit suivre les lectures d'un chant responsorial pour alléger l'Office en y introduisant de la variété. De là les *grands répons* (*responsoria prolixa*), que nous trouvons après les leçons des Matines, les *répons brefs* (*responsoria brevia*), après les leçons courtes des petites Heures, et le *graduel* (appelé *responsorium* au moyen âge), après la lecture de l'épître à la Messe. Jusqu'à une époque relativement rapprochée, ces chants se composaient de plusieurs versets. Le chantre soliste chantait tout seul le répons depuis le commencement jusqu'au premier verset; le chœur le reprenait après lui. Le chantre ensuite chantait les versets, et le peuple reprenait encore après chacun d'eux le répons, soit tout entier soit par fragments. Dans quelques répons de Matines, de même qu'au "*Libera*" de l'Office des Morts, la forme ancienne du chant responsorial s'est conservée jusqu'à nos jours.

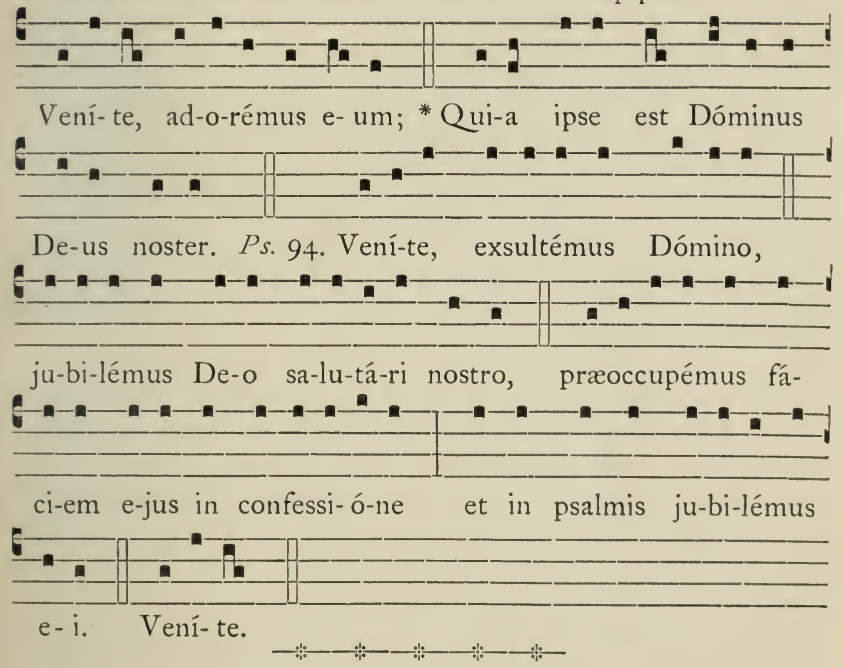
Chant antiphonal.

2. Le *Chant antiphonal* forme la deuxième manière de chanter les psaumes. Elle est d'origine moins ancienne et fut apportée d'Orient en Occident. Cette méthode consiste en ce qu'une courte phrase mélodique, formant une espèce de refrain ou de ritournelle, appelée *antienne*, se glisse entre les versets du psaume. Le plus souvent le psaume se chante alternativement par deux chœurs. Le *Venite* du commencement de l'Office de Matines, et le *Venite* du

(1) Respondere, succinere; ὑποψάλλειν, ὑπακούειν.

troisième Nocturne de l'Epiphanie, dans le Bréviaire romain, nous conservent des exemples du chant antiphonal primitif. A l'origine on répétait l'antienne après chaque couple de versets; plus tard on ne la reprit que trois fois, c'est-à-dire au commencement, avant et après le *Gloria Patri;* aujourd'hui on se borne à la doubler. Même quand l'Office est peu solennel, on n'en chante avant le psaume que l'intonation seulement.

Voici le *Venite* du troisième Nocturne de l'Epiphanie. *Invitatoire Venite.*



Le chant antiphonal fut introduit, d'après les uns, par S. Ignace d'Antioche († 107), d'après d'autres, par deux pieux moines de la même ville, nommés Flavien et Diodore, dont le premier devint plus tard évêque d'Antioche et l'autre fut élevé sur le siège de Tharse. Ils se servirent avec succès de cette manière de chanter attrayante et animée pour bannir les cantiques impies au moyen desquels les sectaires Appollinaire et Bardesanes répandaient leurs erreurs. Saint Ambroise, le premier, introduisit le chant antiphonal en Occident.

---

3. Enfin la troisième manière de psalmodier consistait à chanter le psaume d'un bout à l'autre sans y rien ajouter; c'est ce qu'on *Le trait.*

appelait *psalmus directaneus*, *in directum*, psalmodie ou *chant direct.* Tantôt les deux chœurs alternaient, tantôt un chantre seul chantait tout le psaume sur une mélodie plus ou moins riche. Un exemple de cette méthode nous est conservé dans le *tractus* qui se chante après le graduel, au lieu de l'alleluia, dans le temps du carême.

Caractère populaire de l'antienne et des répons.

L'Antienne et le répons appartiennent donc, à leur origine, au *chant populaire.* Comme cette manière de chanter rendait facile l'organisation du chant des masses, on y trouva le meilleur moyen de former un chant à la fois artistique et liturgique, capable d'attirer le peuple à participer d'une manière vivante à la célébration des mystères. Sans les connaître par cœur d'avance, le peuple se familiarisait avec les psaumes en les entendant chanter, et finissait par les chanter lui-même; le refrain bref, à rythme animé, excitait l'enthousiasme, et donnait au chant un mouvement ascendant et descendant, semblable aux vagues de la mer qui se lèvent, grossissent et retombent tour à tour avec harmonie et cadence. Les Pères de l'Eglise parlent souvent de l'enthousiaste participation des fidèles aux offices divins.

Simplicité et richesse graduée des antiennes.

Pour se prêter à être chantées par le peuple, les antiennes devaient être simples et populaires. C'est ce qui les a caractérisées aux premiers temps. Beaucoup d'entre elles ont gardé ce cachet; par exemple, les antiennes du psautier, qui toutes sont simples. Celles des Nocturnes sont de même courtes et vives; celles des Laudes et des Vêpres ont plus de richesse; enfin la plupart des antiennes du Magnificat se déploient avec plus d'ampleur encore, et prennent à quelques fêtes, comme à la Noël, l'Epiphanie et la Pentecôte, etc. l'allure de chants grandioses, sublimes et solennels.

Toutefois, la simplicité n'est pas le seul mérite des antiennes; elles sont en outre belles en elles-mêmes, variées, d'un sentiment profond, riches en mélodies sonores, pleines d'une onction sainte qui pénètre et élève l'âme tout entière. Elles deviennent pour le chantre une source d'édification, et l'aident à entrer plus avant dans le caractère contemplatif de l'Office divin. Cette propriété des antiennes donne l'explication naturelle de plusieurs particularités de ces mélodies. La modulation ne descend pas jusqu'à peindre les détails, parce que la recherche du fini détournerait l'attention du texte. Mais il y a plus. Les mêmes motifs

mélodiques reviennent dans des Offices semblables. Un grand nombre de mélodies, des antiennes entières aussi bien que des motifs particuliers, se retrouvent souvent, et sur des textes différents. Quelle peut être la raison de ce phénomène, qui semble au premier coup d'œil n'être qu'un signe de pauvreté? C'est que dans la prière on ne peut pas toujours se servir de formes nouvelles; au contraire, on aime à prier et à chanter sur un ton bien connu et familier. Du reste, les anciens avaient le talent d'adapter artistement ces mélodies aux textes. Le plus souvent les modulations deviennent nouvelles avec les textes nouveaux; elles surprennent, rafraîchissent, de manière à faire oublier combien de fois on les a déjà entendues. Avec une intelligence et une adresse consommées, elles sont moulées sur une nouvelle forme de paroles, sans rien perdre de la fraîcheur de leur souffle mélodique. Pour apprécier ce tact exquis des anciens maîtres, il suffit de comparer la manière dont d'autres ont adapté ces mélodies sur des textes récents; l'énorme différence dans la transposition ne se fera que trop sentir. La modération avec laquelle les anciens savaient se borner, et qui, du reste, se trouve être comme un signe distinctif de tout l'art antique, nous semble une preuve éloquente de leur sagesse.

Utilité des antiennes comme exercices de chant et de formation du goût.

Les antiennes sont en général faciles à chanter. Dans un cours systématique de plain-chant, dont le premier degré consisterait en des exercices d'intervalles, de formation du ton et de récitation, le chant des antiennes formerait un second degré, qui serait la meilleure préparation à l'exécution des mélodies riches du Graduel. La voix y acquiert de la souplesse, le chantre s'y familiarise avec le rythme, et, grâce à ses mélodies faciles à comprendre, il s'initie à l'esprit du chant grégorien. La transition devient naturelle, parce qu'elle est préparée. Aussi le maître ne tarde pas à recueillir des fruits abondants de ces exercices. Nous trouvons dans différentes sources, entre autres dans les prospectus des écoles moyennes de plus d'une ville, qu'au xvme et xvime siècle (1) les élèves des gymnases chantaient des antiennes et des hymnes, et que les plus âgés et les plus exercés d'entre eux chantaient même des graduels. Pourquoi serait-il impossible de réaliser aujourd'hui ce qui semblait tout naturel à cette époque? (2)

(1) Nuremberg 1485; Nordlingen 1522, Lubeck 1531.

(2) Une expérience récente démontre que de nos jours ces résultats

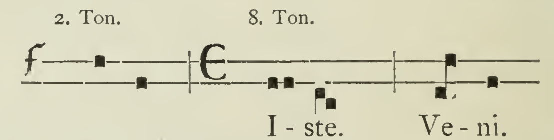
Unité des antiennes et des psaumes entre eux.

L'antienne forme avec son psaume un chant complet. Le psaume est un épanouissement de l'antienne, à laquelle il finit par aboutir de nouveau, de manière à en être entouré comme d'une couronne de fleurs mélodiques. De plus, les cinq antiennes des Vêpres sont intimement liées entre elles au point de vue de la mélodie; la transition de l'une à l'autre s'opère facilement et comme d'elle-même. On s'en aperçoit surtout lorsqu'on chante des mélodies récentes, composées pour les Offices modernes : le passage de l'une à l'autre est souvent brusque et violent, en sorte qu'on se sent comme jeté dans une toute autre région, tant pour la mélodie que pour le rythme. (1)

La dominante commune dans une série de psaumes.

Une qualité presque indispensable à une belle psalmodie est le *maintien d'une dominante commune* dans tous les psaumes des Vêpres. La dominante, en effet, forme dans le chant des psaumes comme le point central, elle l'emporte de loin en importance sur l'effet de la finale elle-même. On peut prendre comme dominante de *la* ♭ à *do* (*as-c*). Les antiennes doivent se conformer à l'élévation du psaume. Bien que l'orgue donne d'ordinaire l'intonation de l'antienne, il importe que le chantre apprenne à la trouver par lui-même. Par exemple, lorsque deux antiennes, la première du 2me et la seconde du 8me ton se suivent immédiatement, leurs dominantes *fa* et *do* (*f* et *c*) doivent se trouver sur le même degré tonique. Lors donc que la deuxième commence par un *la* (*a*), cette intonation correspond à la finale de l'antienne précédente; si elle commence par un *sol* (*g*), on devra l'entonner un ton plus bas.

Manière de trouver l'intonation d'une antienne.



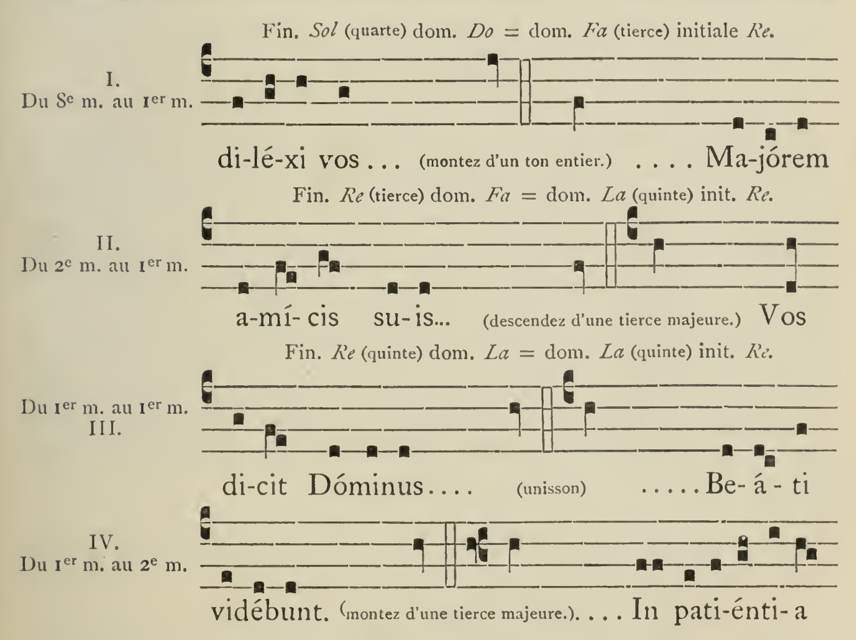
On doit par conséquent calculer et comparer entre elles les distances qui séparent la finale d'une antienne et l'intonation de l'an-

s'obtiennent sans trop de peine, pourvu qu'on y mette du zèle et qu'on procède d'après les vrais principes. Les auditions grégoriennes de Versailles et de Floreffe — pour ne citer que ces deux petits Séminaires — sont déjà remarquables. (Note du Trad.)

(1) La manie moderne de vouloir faire coïncider le mode de l'antienne avec son rang dans l'Office a beaucoup nui à l'unité mélodique. (Note du Trad.)

tienne suivante, de la dominante de leur psaume respectif, pour trouver le rapport des deux notes entre elles. Après quelques exercices cet intervalle se trouve aisément. Parmi les exemples que nous donnons ci-dessous, le deuxième et le troisième, tirés des Vêpres des Apôtres, offrent un peu plus de difficulté. Parfois il est plus facile de résoudre le problème en se rappelant à la fin d'une antienne la hauteur de la dominante, et en calculant d'après celle-ci la hauteur de l'intonation de l'antienne suivante. Ce sera toujours le meilleur moyen lorsque celle-ci commence par la dominante même.

Passage d'une antienne à l'autre dans les 1[res] Vêpres des Apôtres.



Le maintien d'un même ton central repose sur une loi générale d'esthétique; il importe donc qu'on s'y conforme partout où on le peut. Aussi serait-il convenable de réciter le *Deus in adjutorium*, les psaumes avec leurs antiennes, le capitule, le verset, le *Magnificat* (?), les *Preces* et l'oraison sur une même dominante.

Etendre autant que possible la loi de l'unité du ton central dans un Office.

Le *Magnificat* néanmoins se prend généralement un peu plus haut, et ce changement a souvent une très heureuse influence sur le chœur. De même, aux jours de fêtes, il sera parfois avantageux de hausser toute la psalmodie. Toutefois, les anciens préféraient

imprimer au chant un cachet de solennité par un mouvement plus lent et plus grave.

Rythme et mélodie des hymnes.

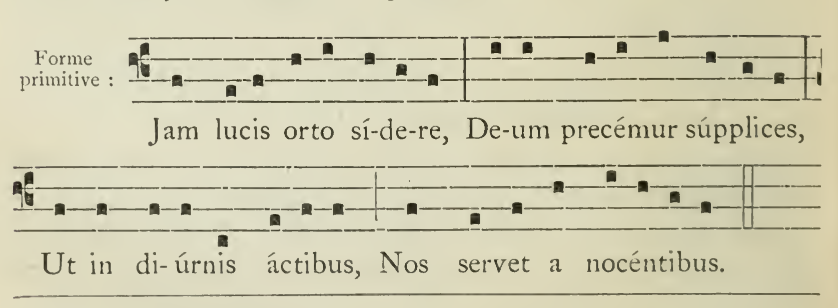
Les hymnes (1) ont un texte à rythme métrique, auquel la mélodie s'adapte et se conforme. Cependant la mélodie n'est pas rythmée au point d'être mesurée, bien qu'il semble parfois que l'on puisse la réduire en mesures rigoureuses.

La mélodie a autant de phrases que la strophe contient de vers. Il arrive souvent qu'une des phrases se répète, comme c'est le propre de la musique populaire. Dans une strophe à quatre vers, par exemple, tantôt le premier et le troisième, tantôt le premier et le dernier sont égaux; d'autres fois, les phrases se répondent au commencement et à la fin, à l'instar des vers rimés. (2)



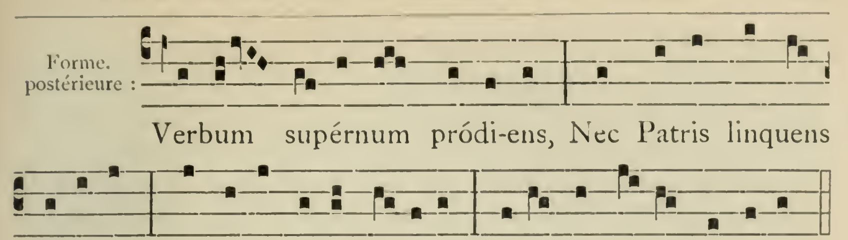
Hymnes ambrosiennes.

Le chant des hymnes fut introduit dans l'Eglise d'Occident par saint Ambroise. Lorsque l'impératrice arienne Justine, dans sa persécution contre les catholiques, tint les fidèles plusieurs jours renfermés dans une basilique avec leur évêque; saint Ambroise, pour les consoler et relever leur courage, leur apprit à chanter des hymnes et des antiennes à la manière des Eglises d'Orient. Les hymnes composées par le saint docteur et celles qui furent faites après lui, sur leur modèle, par des auteurs inconnus, ont reçu le nom générique d'hymnes ambrosiennes. Leurs mélodies sont simples, qualité qui distingua longtemps l'hymnodie liturgique. Plus tard seulement on composa des mélodies plus riches, ornées de formules complètes. Dans la liturgie actuelle nous possédons des hymnes des deux espèces.



(1) V. IIe Partie, chap. 5.

(2) L'hymne des Vêpres de la Dédicace est particulièrement intéressante à cet égard. Les vers 2, 4 et 6 ont une même cadence; de même les vers 1 et 5; seulement le vers 3 a une modulation spéciale, qui forme le point central et culminant de la mélodie. (Note du Trad.)



A partir du XIIIme siècle, on voit apparaître en beaucoup d'endroits la tendance de donner des ornements plus riches aux simples mélodies primitives des hymnes. Ce fut un tort : car, en les surchargeant, on les rendit lourdes et disgracieuses.

Révision officielle des hymnes au XVIme siècle.

Le texte des hymnes anciennes ne put trouver grâce auprès des humanistes. Sans doute, il diffère de celui d'Horace et des poètes de cour du siècle d' Auguste. Composé pour le peuple, il se met à la portée du peuple et exprime ses pensées; de plus, les lois de construction syntaxique et rythmique y sont souvent sacrifiées à la surabondance et à la profondeur des pensées qui s'y accumulent. Beaucoup d'expressions, nous en convenons, proviennent d'une époque de décadence de la latinité. Cédant à la violence du courant réactionnaire, Urbain VIII permit à trois latinistes célèbres de faire une révision officielle des hymnes. Une quantité d'expressions qui froissaient le goût critique de cette époque furent impitoyablement changées. Le travail de révision ne connut ni modération ni respect de la tradition. Aussi s'accomplit-il aux dépens de l'inspiration profonde qui donnait au texte ancien une valeur toute spéciale. Heureusement les anciens ordres religieux purent conserver la version primitive. Depuis quelques années, une réaction de restauration se produit et s'accentue; partout des voix commencent à s'élever pour défendre et revendiquer les hymnes de l'ancienne liturgie.

Réaction de restauration.

L'exécution des hymnes.

Pour bien chanter une hymne, il faut s'être bien rendu compte du texte et connaître la mélodie au moins à peu près par cœur; chose, du reste, que tout maître de chant exige de l'artiste pour bien interpréter un morceau à couplets. Rendue avec intelligence, l'ancienne hymne liturgique est un chant d'une grande beauté et qui va droit au cœur. Il mériterait d'être étudié avec soin dans les collèges et les établissements où les élèves comprennent le latin. Au contact de ces morceaux choisis des poètes chrétiens, où les pensées propres aux temps et aux fêtes liturgiques sont exprimées dans toute leur force, leur charme et leur profondeur, non seu-

lement les élèves apprendraient à savourer la liturgie, mais ils s'y formeraient singulièrement le goût musical et s'initieraient à la beauté des modes et à la tonalité de la musique ancienne. De plus, les hymnes sont plus accessibles à notre goût moderne que les autres mélodies grégoriennes, parce que leurs modulations adaptées à un rythme métrique se rapprochent davantage de la musique mesurée.



Prescriptions liturgiques.

A l'office des Vêpres on peut faire réciter avec accompagnement de l'orgue un verset des psaumes et du *Magnificat* ou une strophe des hymnes alternativement avec les strophes et les versets chantés. Même, tout le psaume et toute l'hymne peuvent être récités de la sorte, pourvu que l'on chante le premier et le dernier verset, c'est-à-dire la doxologie des psaumes ou des cantiques, la première et la dernière strophe des hymnes, en y ajoutant les strophes qui se disent à genoux, comme "*O crux Ave*" du "*Vexilla Regis*". De même, il est permis de réciter l'antienne qui se répète après les psaumes et les cantiques, ou de la remplacer par le jeu de l'orgue. Aux fêtes de la Ste Vierge et durant toute leur octave, on prend la mélodie et l'hymne de la Ste Vierge, chaque fois que le rythme le permet. Dans ces cas, on doit également chanter le "*Benedicamus*" *de Beata,* comme aussi chaque fois que l'hymne se termine par la doxologie "*Jesu tibi.*"

Remarque.
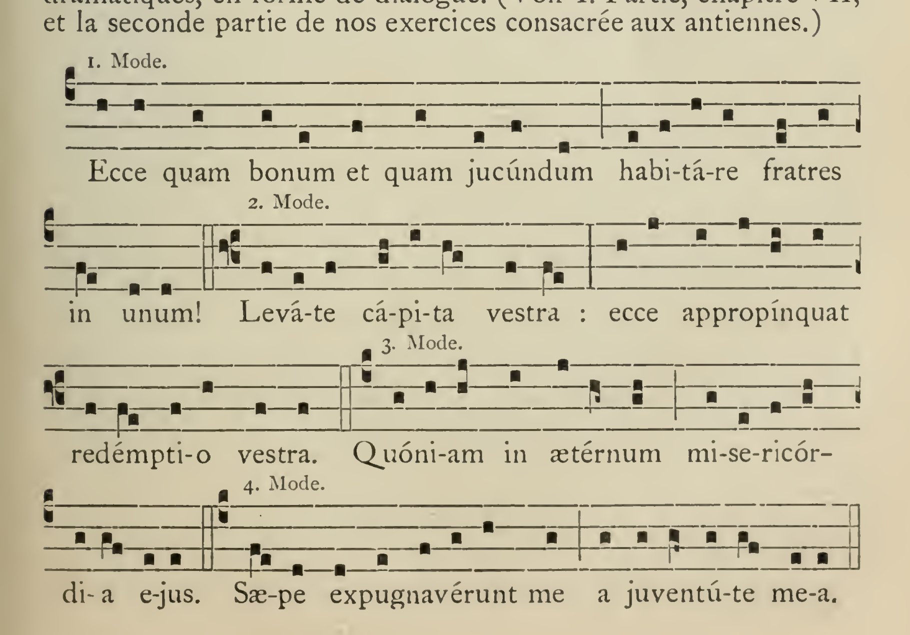
Les antiennes sont le principal ornement de l'office des Vêpres.

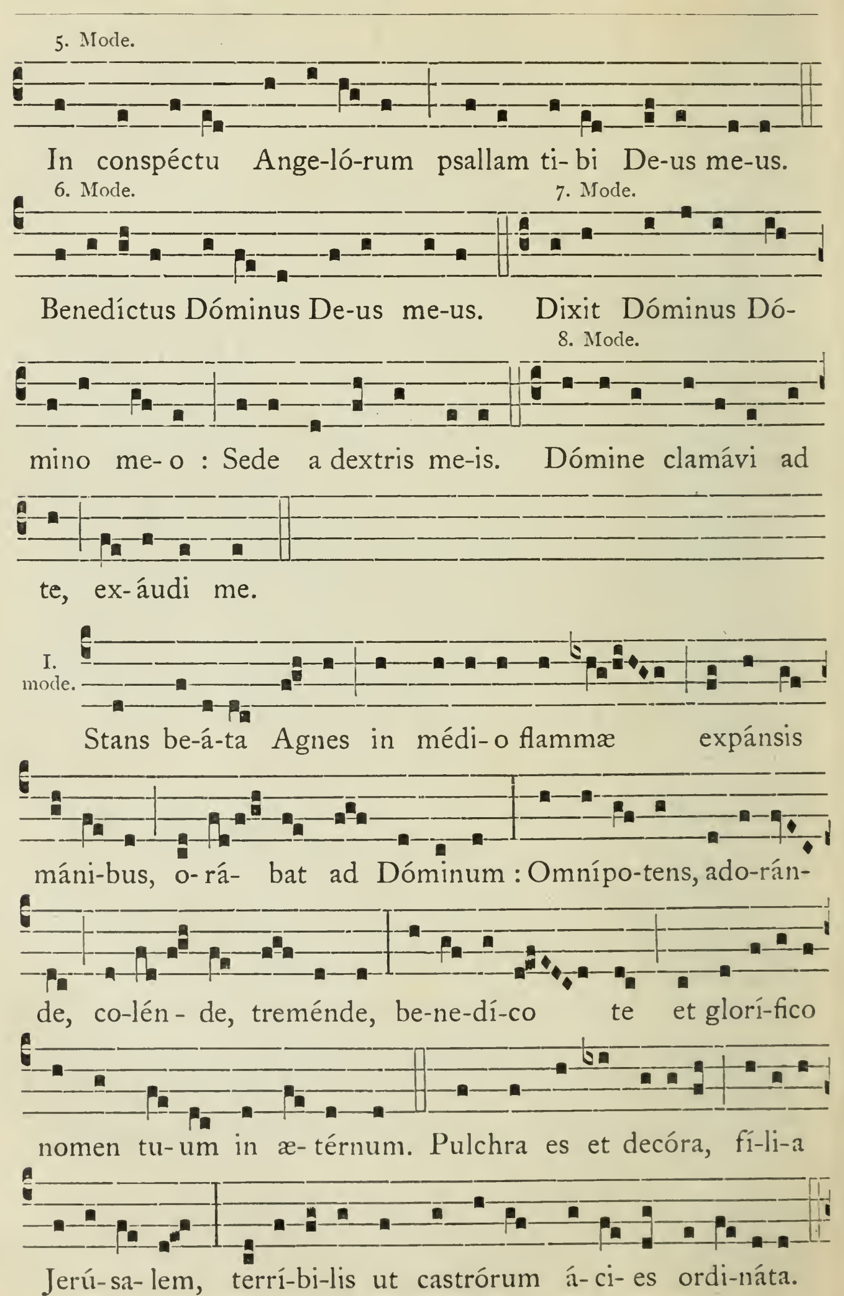
Les antiennes des Vêpres ne sont généralement pas aussi estimées que leur noble et simple beauté le mérite. De là le peu de soin que l'on apporte à les bien exécuter, au point de les rendre presque méconnaissables, ou de ne leur accorder souvent qu'une simple récitation entre le chant des psaumes.(1) Et pourtant, si on les chantait avec intelligence, elles constitueraient le principal ornement musical des Vêpres, et feraient les délices des chantres aussi bien que des auditeurs par leur beauté originale et variée, leur élégance et la chaleur de leur sentiment. Pour attirer l'attention sur ces fleurs mélodiques, nous avons essayé d'en composer un bouquet, en glanant dans le Vesperal. Ce n'est pas chose aisée de choisir parmi tant de belles mélodies, qui ont chacune leur cachet particulier, celles qui sont les plus aptes à servir de

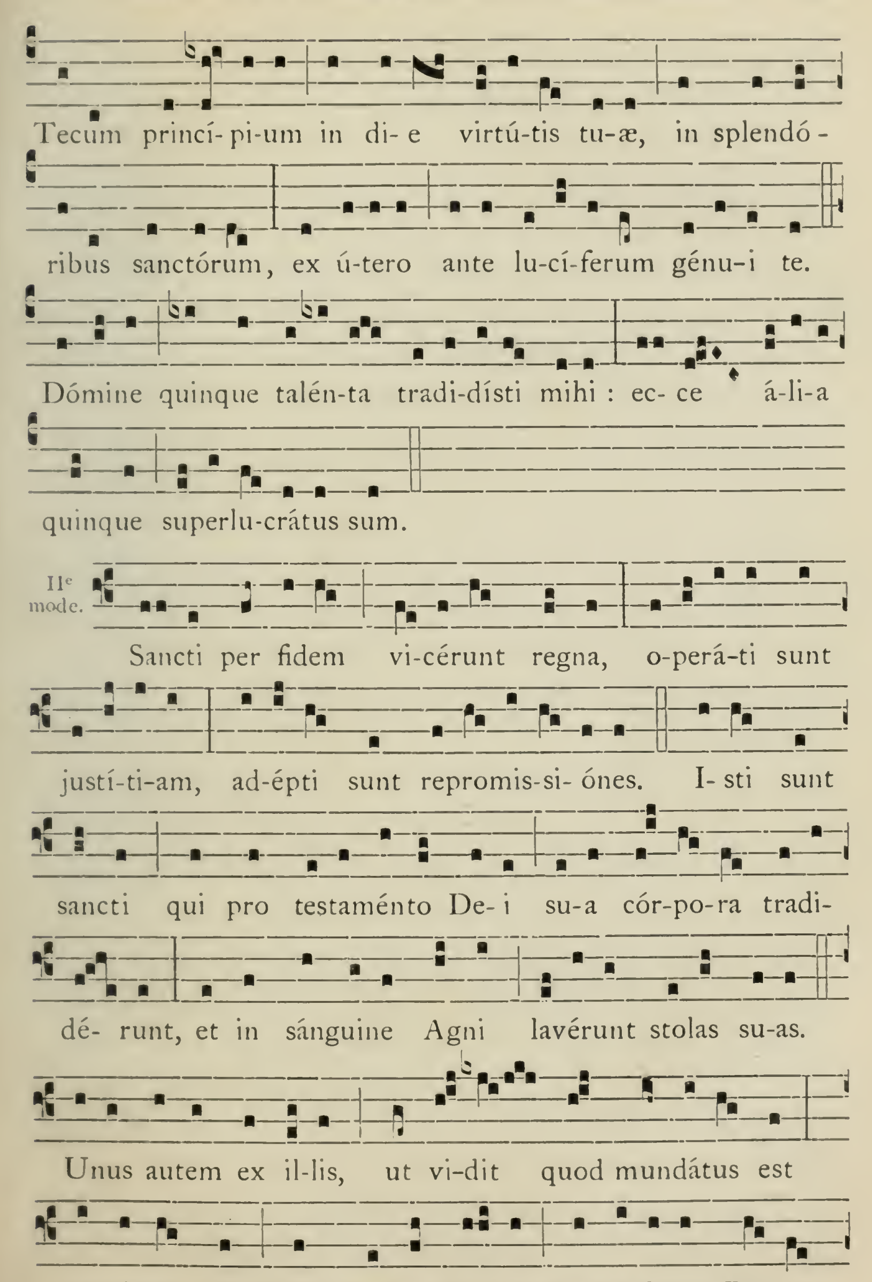
(1) Qui n'a souvent déploré à Rome le mépris pratique où y sont tombées les antiennes des Vêpres? Une misérable ritournelle, toujours la même, et encore chantée sur des paroles à peine bredouillées, a remplacé, même aux solennités, le trésor mélodique de S. Grégoire! (Note du Trad.)
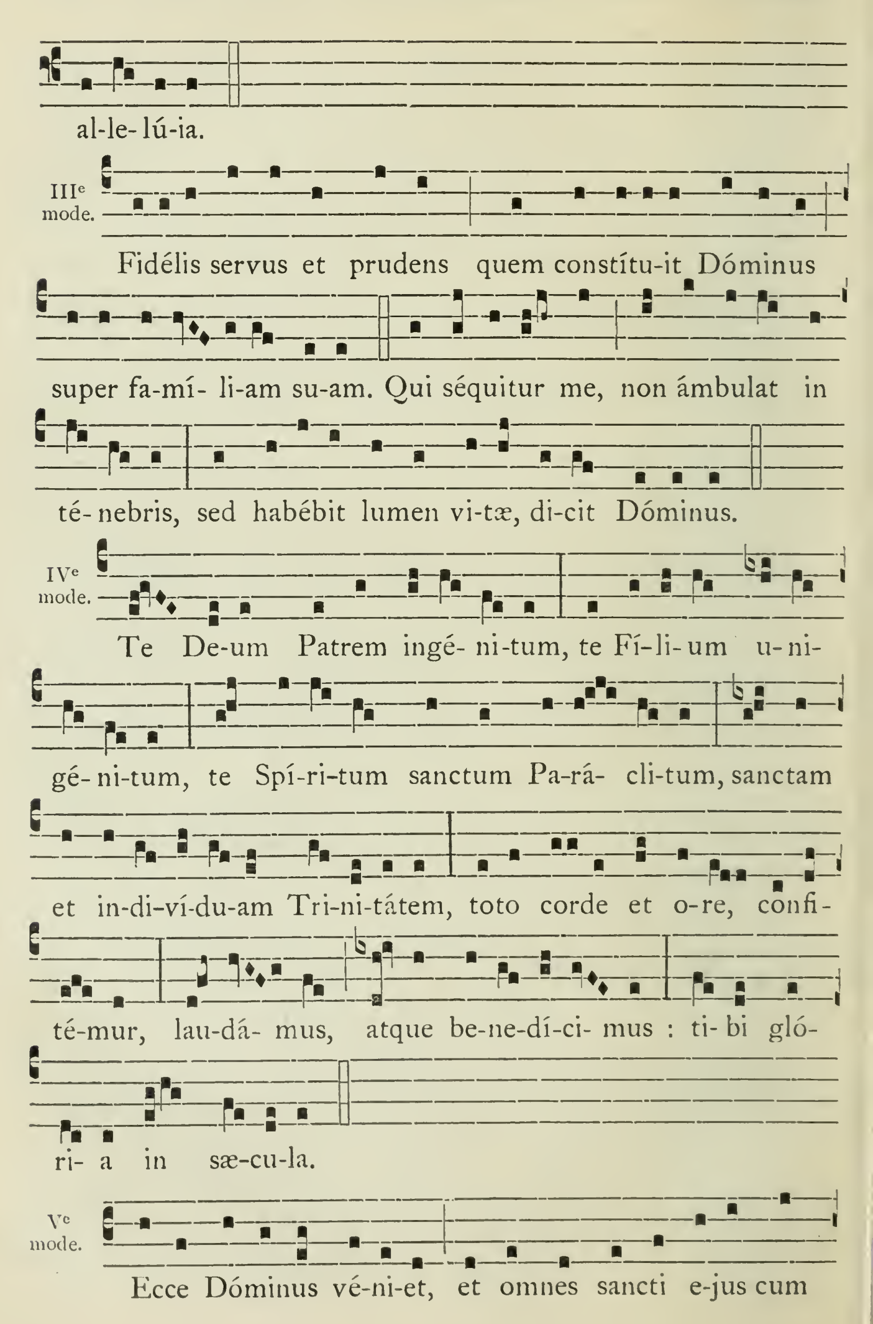
modèles. Au commencement de ce petit recueil nous avons placé huit antiennes fort courtes, disposées d'après les huit modes. Notre intention est que l'élève débute par ces petites phrases et s'étudie à les goûter. Chacune de ces antiennes a une physionomie particulière, qui lui donne son individualité et sa valeur. L'étude consiste à la comprendre et à la rendre exactement. Ici, c'est telle couleur mélodique qu'il s'agit de saisir; là, ce sont quelques nuances rythmiques qu'il faut découvrir et d'où dépend tout le mouvement du morceau. Il suffit d'entendre bien chanter ces mélodies pour en sentir l'effet et les comprendre. Quelques indications sommaires pourront servir d'introduction à ce travail. L'antienne "*Benedictus*" a une modulation, un mouvement modeste, simple, paisible. L'antienne "*Domine*" débute par un cri vibrant, clair, d'une raisonnance brillante et harmonieuse. Il en est à peu près de même des antiennes "*Quoniam in æternum*" et "*In conspectu.*" L'antienne "*Ecce,*" outre la beauté des intervalles, commune à tous ces modèles, se fait encore remarquer par un sentiment plus profond et plus intime. Le rythme dégagé des membres et des pieds forme la caractéristique de l'antienne "*Dixit Dominus.*" Parmi celles qui suivent, l'Antienne "*Stans beata Agnes*" se distingue par la grandeur, la majesté et le souffle mystique. L'antienne "*Te Deum*" est composée à peu près dans le même esprit. Les deux antiennes "*Dixit paterfamilias*" et "*Magi videntes*" sont plutôt dramatiques, en forme de dialogue. (Voir I. Partie, chapitre VII, et la seconde partie de nos exercices consacrée aux antiennes.)
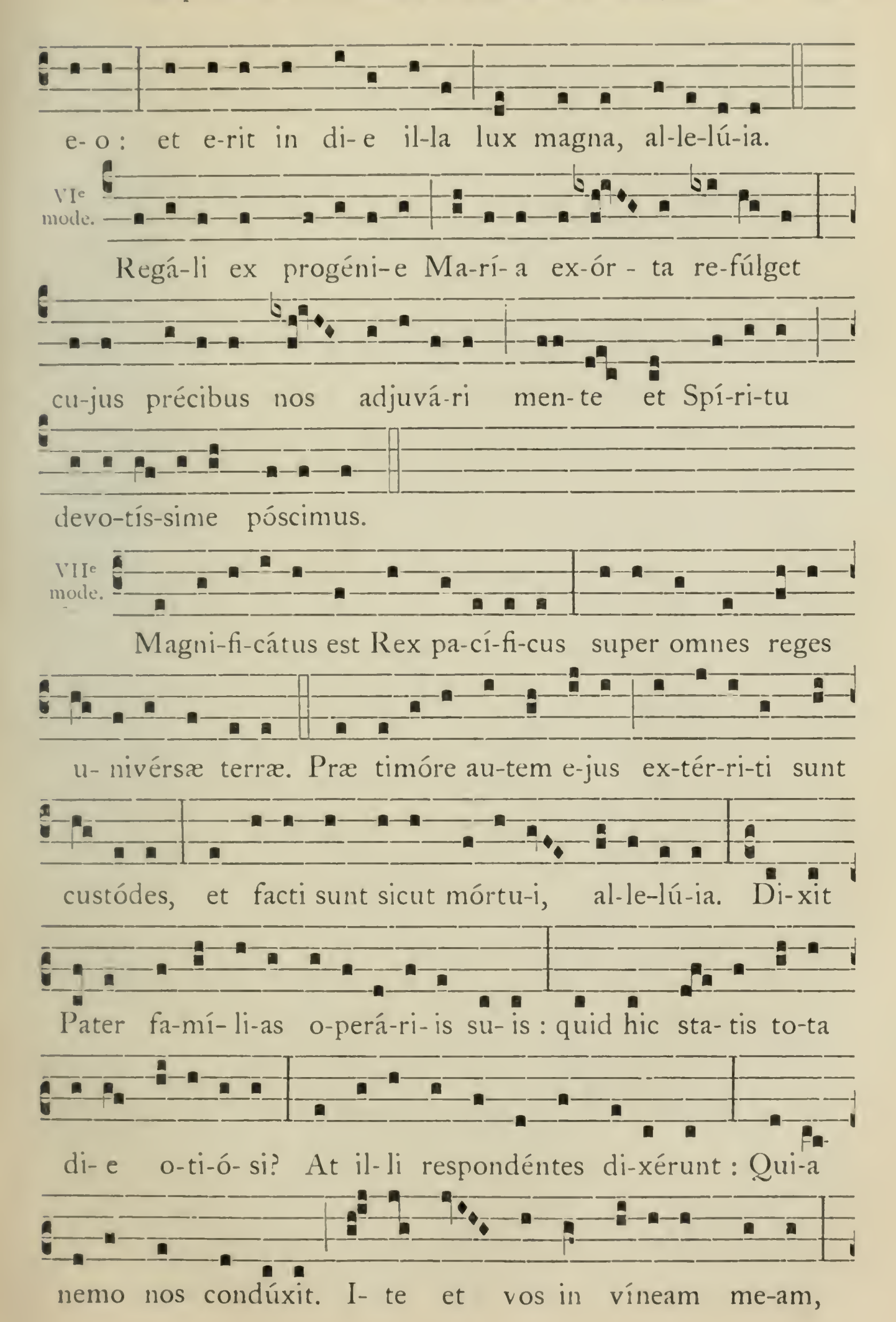
Conseils pour bien profiter du recueil d'antiennes ci-joint.

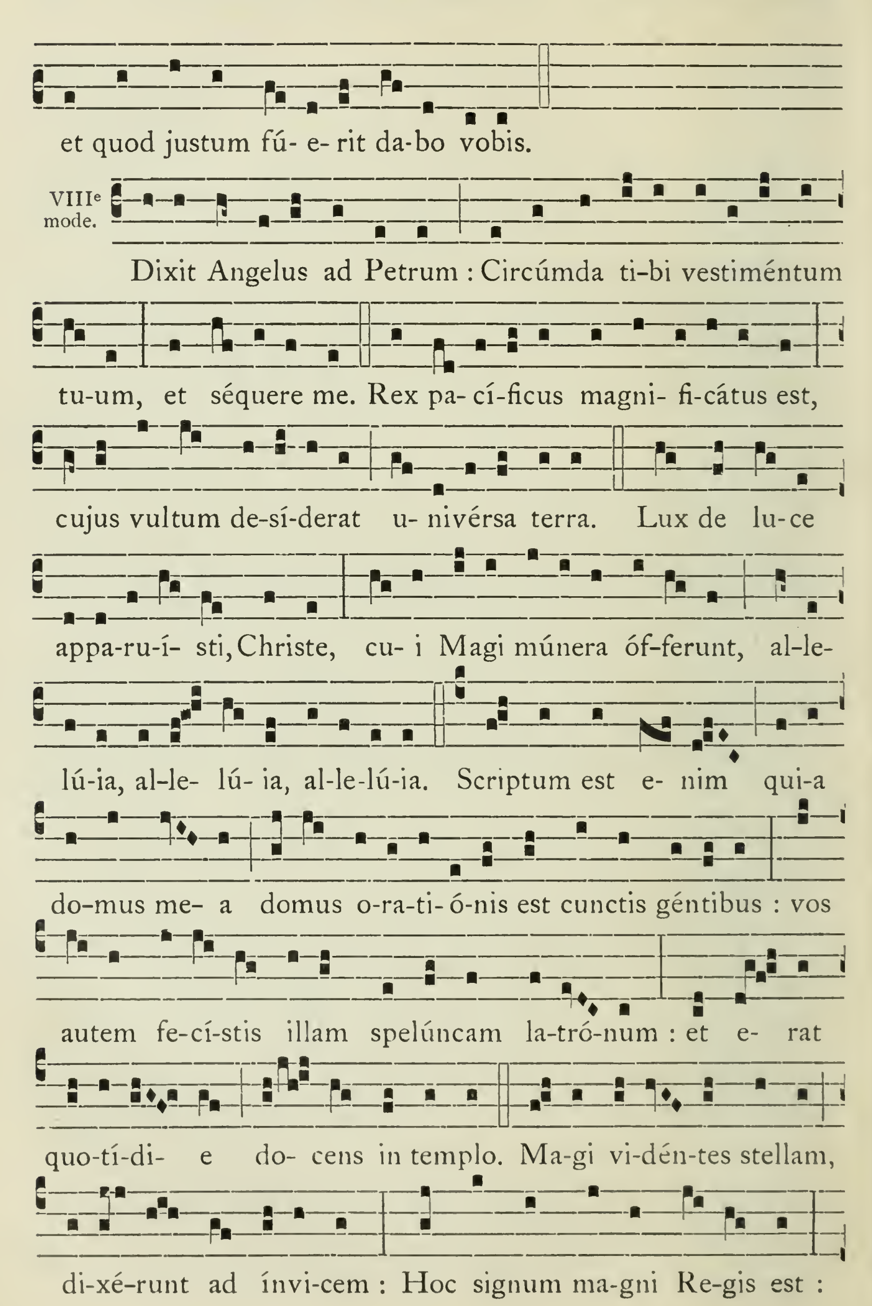


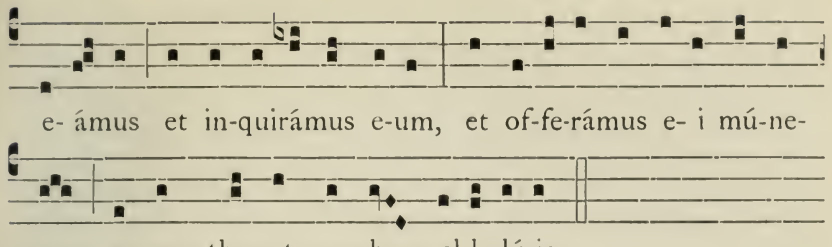

5. Mode.
In conspéctu Ange-ló-rum psallam ti- bi De-us me-us.
6. Mode.
Benedíctus Dóminus De-us me-us.
7. Mode.
Dixit Dóminus Dó-mino me- o : Sede a dextris me-is.
8. Mode.
Dómine clamávi ad te, ex- áudi me.
I. mode.
Stans be-á-ta Agnes in médi- o flammæ expánsis máni-bus, o- rá- bat ad Dóminum : Omnípo-tens, ado-rán-de, co-lén - de, treménde, be-ne-dí-co te et glorí-fico nomen tu- um in æ- térnum. Pulchra es et decóra, fí-li-a Jerú-sa- lem, terrí-bi-lis ut castrórum á- ci- es ordi-náta.


Tecum princí-pi-um in di- e virtú-tis tu-æ, in splendó-
ribus sanctórum, ex ú-tero ante lu-cí-ferum génu-i te.
Dómine quinque talén-ta tradi-dísti mihi : ec- ce á-li-a
quinque superlu-crátus sum.
IIe mode.
Sancti per fidem vi-cérunt regna, o-perá-ti sunt
justí-ti-am, ad-épti sunt repromis-si- ónes. I- sti sunt
sancti qui pro testaménto De- i su-a cór-po-ra tradi-
dé- runt, et in sánguine Agni lavérunt stolas su-as.
Unus autem ex il-lis, ut vi-dit quod mundátus est
regréssus est cum magna vo- ce magní-ficans De- um,


al-le-lú-ia.
IIIe mode.
Fidélis servus et prudens quem constítu-it Dóminus
super fa-mí- li-am su-am. Qui séquitur me, non ámbulat in
té-nebris, sed habébit lumen vi-tæ, di-cit Dóminus.
IVe mode.
Te De-um Patrem ingé- ni-tum, te Fí-li-um u-ni-
gé-ni-tum, te Spí-ri-tum sanctum Pa-rá- cli-tum, sanctam
et in-di-ví-du-am Tri-ni-tátem, toto corde et o-re, confi-
té-mur, lau-dá- mus, atque be-ne-dí-ci- mus : ti-bi gló-
ri- a in sæ-cu-la.
Ve mode.
Ecce Dóminus vé-ni-et, et omnes sancti e-jus cum


e- o : et e-rit in di- e il-la lux magna, al-le-lú-ia.
VIe mode.
Regá-li ex progéni-e Ma-rí- a ex-ór - ta re-fúlget
cu-jus précibus nos adjuvá-ri men- te et Spí-ri-tu
devo-tís-sime póscimus.
VIIe mode.
Magni-fi-cátus est Rex pa-cí-fi-cus super omnes reges
u- nivérsæ terræ. Præ timóre au-tem e-jus ex-tér-ri-ti sunt
custódes, et facti sunt sicut mórtu-i, al-le-lú-ia. Di-xit
Pater fa-mí- li-as o-perá-ri- is su- is : quid hic sta- tis to-ta
di- e o-ti-ó- si? At il- li respondéntes di-xérunt : Qui-a
nemo nos condúxit. I- te et vos in víneam me-am,


et quod justum fú- e- rit da-bo vobis.
VIIIe mode.
Dixit Angelus ad Petrum : Circúmda ti-bi vestiméntum
tu-um, et séquere me. Rex pa- cí-ficus magni- fi-cátus est,
cujus vultum de-sí-derat u- nivérsa terra. Lux de lu-ce
appa-ru-í- sti, Christe, cu- i Magi múnera óf-ferunt, al-le-
lú-ia, al-le- lú- ia, al-le-lú-ia. Scriptum est e- nim qui-a
do-mus me- a domus o-ra-ti- ó-nis est cunctis géntibus : vos
autem fe-cí-stis illam spelúncam la-tró-num : et e- rat
quo-tí-di- e do- cens in templo. Ma-gi vi-dén-tes stellam,
di-xé-runt ad ínvi-cem : Hoc signum ma-gni Re-gis est :



CHAPITRE VII. — Des chants de la Messe.

FOYER central du culte, le Sacrifice est en quelque sorte le soleil rayonnant de la liturgie. C'est pourquoi la sainte Eglise réunit tous ses trésors liturgiques pour rehausser cette partie de l'Office divin de ses ornements les plus précieux. Il n'en est aucune autre si riche en cérémonies et en prières. Le chant participe, lui aussi, à cette harmonieuse splendeur. Les mélodies de la liturgie du saint Sacrifice sont les plus riches, les plus belles et forment le bouquet du plaint-chant. Nulle part ailleurs la mélodie n'atteint un élan aussi sublime, en nul autre endroit elle n'est aussi prodigue de jubilations intarissables, comme au banquet du Sacrifice eucharistique. Ainsi l'Eglise réalise à la lettre la parole du roi prophète : " *Transibo in locum tabernaculi admirabilis.... in voce exsultationis et confessionis; sonus epulantis.* Je me rends au tabernacle merveilleux, au milieu des louanges et des jubilations qui retentissent comme les accords d'un festin." (1)

Richesse de la liturgie de la Messe.

Les chants de la Messe se divisent en deux catégories : les uns sont mobiles et varient d'après le propre des fêtes; les autres sont fixes et permanents; les premiers constituent le *Propre de la Messe,* les derniers forment le *Commun* et appartiennent à l'*Ordinaire de la Messe.* Les chants de la première classe forment à proprement parler le trésor mélodique de l'Eglise, et sont, du moins pour la majeure partie, d'institution ancienne. Ils comprennent l'introït, le graduel, l'alleluia, le trait, la séquence, l'offertoire, et la communion.

Propre et Ordinaire de la Messe.

(1) Ps. 41.

L'Ordinaire comprend : le Kyrie, le Gloria, le Credo, le Sanctus, l'Agnus. Les chants les plus anciens sont : le graduel, le Sanctus, et la communion; si l'on en croit les dernières recherches, ils remontent à la liturgie primitive introduite par les Apôtres. Les parties les plus récentes, au contraire, sont le Credo et l'Agnus. L'importance et la signification de ces chants répond à leur origine; ceux qui remontent au début même de la liturgie constituent évidemment des parties plus nécessaires à l'organisme du culte et exigent à un plus haut degré notre vénération.

Ancienneté des chants de la Messe.

Leur classification.

Le graduel, ainsi que nous l'avons dit plus haut, appartient au chant *responsorial;* on peut y ajouter de même l'alleluia. L'introït, l'offertoire et la communion se rangent parmi les *antiennes.* Quant aux chants de l'Ordinaire, ils ne peuvent se ramener à aucune de ces deux catégories, attendu qu'ils n'ont aucun rapport avec la psalmodie.

L'offertoire occupait jadis une autre place dans la classification. Il appartenait aux récitatifs. Sa structure était simple comme l'Ordinaire aux jours de férie, ou comme le Gloria aux fêtes simples. Lorsque, dans le cours des siècles, ces chants arrivèrent à occuper davantage l'avant-plan, les modulations, elles aussi, devinrent plus ornées. Cependant, à l'époque de cette transformation liturgique, on n'avait rien perdu de la tradition de la mélodie grégorienne, et l'on composait absolument dans l'esprit du temps de saint Grégoire. Le Kyrie fut orné et enrichi d'une manière spéciale, parce qu'il se trouve en tête de l'Office et contribue le plus, avec l'introït, à donner à la fête un cachet de solennité. C'est ainsi que nous possédons de la meilleure époque un assez grand nombre de Kyrie, moins de Gloria et encore moins de Sanctus et d'Agnus.

Période moyenne.

Lorsqu'au XIme siècle s'ouvrit une ère de civilisation nouvelle, dont les traditions se rattachaient moins directement à celle de Rome, on composa de nouvelles mélodies pour l'Ordinaire de la Messe suivant les nouveaux besoins liturgiques; pour belles qu'elles sont, ces productions le cèdent en valeur aux chants anciens. C'est à cette époque que remonte le Gloria du pape S. Leon IX. († 1054.)

Période moderne.

Dumont.

Au temps de la grande division liturgique, qui data en France du commencement du XVIIme siècle, on composa, à côté d'autres mélodies de plain-chant, une quantité de morceaux pour l'Ordinaire. Le célèbre maître de la chapelle royale Dumont († 1684) composa dans les huit tons des messes que nous possédons encore,

et dont la messe impériale ou royale se chante jusqu'à nos jours en France. Il existe en outre une messe royale de Lulli. Moins sévères encore que les mélodies du XIme siècle, ces compositions visent davantage à l'effet. Les instruments en cuivre s'introduisent dans l'accompagnement. Tout l'ensemble prend un caractère plus profane et plus théatral, et dès lors moins liturgique et moins religieux. Il est à souhaiter que, tout en conservant plusieurs compositions de mérite, trop belles pour tomber dans l'oubli, on revienne de plus en plus au goût pur de la véritable musique grégorienne et partant de la grande liturgie, dont le plain-chant est à la fois l'écho et le reflet. *Lulli.*

CHAPITRE VIII.
De l'ordinaire des chants de la Messe.

1. — Du Kyrie.

Origine et caractère liturgique du Kyrie.

LE cri ou l'invocation "Kyrie eleison, *Seigneur ayez pitié*" est le chant propre du peuple aux solennités liturgiques. Le Pontifical romain prescrit au peuple de chanter *Kyrie eleison* pendant la cérémonie de la consécration d'une église, tandis que le pontife fait avec les saintes reliques la procession autour du sanctuaire. De nos jours encore, les Grecs répètent le *Kyrie eleison* presque indéfiniment pendant les Offices. Cette dévotion au *Kyrie eleison* fut si grande au moyen-âge que le peuple allemand se plut à l'ajouter comme refrain à ses cantiques. De cette ajoute Kyrieleis vint le nom de *Leisen*, donné aux chants eux-mêmes. (1)



Nombre des Kyrie et Christe.

Dans l'Eglise de Rome on chantait à la Messe le Kyrie aussi souvent que la durée de la cérémonie le demandait, et jusqu'au signe donné par l'archidiacre. (2) Il est probable que saint Grégoire fixa le nombre mystique tel que la liturgie le prescrit depuis des siècles : à savoir, que le *Kyrie*, le *Christe* et le *Kyrie* se disent à la suite chacun trois fois, pour honorer le Père, le Fils et l'Esprit, et dans chacune des personnes les deux autres personnes de la sainte Trinité. Le nombre total de neuf représente en outre les

(1) D'autres font dériver cette appellation du mot celtique *Lois*, ton.
(2) I partie, ch. X.

neuf chœurs des Anges. Si nous avons dit que l'origine de ce nombre est incertaine, c'est que nous trouvons encore après saint Grégoire des traces de l'ancien usage illimité.

Mélodie des Kyrie.

La mélodie des *Kyrie* est presque toujours grave et joyeuse à la fois; aux solennités elle prend des accents d'allégresse et s'enrichit de modulations comme les jubilations proprement dites. Parmi les mélodies plus anciennes et plus remarquables nous citerons le *Kyrie* des fêtes doubles et celui des dimanches. Ordinairement les trois supplications *Kyrie* ou *Christe* ont une et même mélodie. Le second *Kyrie* a tantôt une mélodie propre, tantôt il répète celle du premier; dans ce dernier cas, le *Kyrie* final est plus développé, plus arrondi, de manière à former une belle chute mélodique. Cette disposition facilite beaucoup le travail aux chantres en ne leur offrant qu'un nombre restreint de motifs à apprendre. Quelques messes seulement, d'une composition moderne, ont une mélodie propre pour chaque invocation. Elles sont d'un usage moins pratique et le cèdent aux anciennes au point de vue musical.

2. — Du Gloria.

Haute ancienneté du Gloria.

Le Gloria remonte à la plus haute antiquité et porte l'empreinte de sa vénérable origine : la fraîcheur et l'énergie des pensées, la vigueur de l'expression, la profondeur dogmatique.

Jadis cette prière se chantait aux Laudes, ou lever du soleil. C'est au chant du *Gloria* que les premiers chrétiens saluaient dans leur prière du matin le Christ, soleil divin de la nature universelle, dont les rayons chassent les ténèbres répandues sur le monde et embellissent les cœurs des mortels. Ce symbolisme avait une si grande importance aux yeux de nos pères dans la foi que, lorsque les Matines se prolongeaient jusqu'à l'aurore, on devait les laisser inachevées pour commencer les Laudes. A ce cantique de louange de la prière du matin, que les Grecs conservent à cet endroit de l'Office, correspondait, dans la prière du soir ou les Vêpres, une hymne célèbre et analogue : " *φῶς ἱλαρόν, lux serena.* " Le pape Télesphore († 154) admit le *Gloria* dans l'office de la Messe de Noël; ce qui s'explique d'autant mieux que cette Messe se célébrait dans la nuit, entre les Matines et les Laudes. Le Sacramentaire de S. Grégoire permet aux évêques de dire le *Gloria* à la Messe du dimanche; aux prêtres il ne l'accorde qu'au saint jour de Pâques.

La mélodie du *Gloria* est composée pour être chantée alternativement par les deux parties du chœur, comme cela se pratique dans la psalmodie. Aussi les règles que nous avons données plus haut pour le chant des psaumes s'appliquent également au *Gloria*. La modulation est limitée à un nombre plus restreint de pensées musicales, tressées en gracieuse guirlande avec un art exquis. Le *Gloria* des fêtes doubles est un chef-d'œuvre d'élégance et de noble grandeur; celui des fêtes simples ressemble à une psalmodie ordinaire, mais ses intervalles sont d'une sonorité puissante et d'une rare beauté. Le *Gloria* des dimanches se distingue par sa fraîcheur et son énergie; ses formes antiques le rendent quelque peu étrange à notre goût moderne et moins facile à comprendre, mais il est d'une beauté supérieure. *Mélodie du Gloria.*



Le commencement du *Gloria* n'était jadis qu'une simple intonation, semblable à celles qui se trouvent aux Vêpres, aux Laudes et dans tout l'Office. De nos jours il a pris plutôt le caractère d'une formule chantée par le prêtre et complète en elle-même. On cherche à lui donner de la résonnance et de l'ampleur. Il s'ensuit que plusieurs mélodies d'intonation ne se prêtent guère à cette interprétation, à cause de la position qu'elles occupent sur la gamme. Pour obvier à cet inconvénient, il est bon quelquefois de recourir à une transposition. Par exemple, au *Gloria* de la très sainte Vierge, le caractère du mode permet fort bien au prêtre d'entonner une quinte plus haut que la notation ne l'indique. *Intonation du Gloria.*

Paris de Crassis, maître de cérémonies du pape, sous Léon X, rapporte qu'à la Messe du Souverain Pontife on n'a jamais entonné d'autre *Gloria* que celui en " *ut re fa.*"

3. — Du Credo.

L'usage de chanter le *Credo* à la Messe est très ancien dans l'église d'Orient; il remonte jusqu'au cinquième siècle (490). De là il passa en Espagne, où le Concile de Tolède en fait mention en 589, ainsi que dans les Gaules. Toutefois il ne fut définitivement admis dans la liturgie occidentale qu'au commencement du XIe siècle, en 1015, sur les instances de saint Henri II, empereur d'Allemagne, auprès du pape Benoît VIII. Le *Credo* ne compte donc pas au nombre des chants anciens de la Messe, du moins pour l'église d'Occident. *Le Credo.*

Nous possédons pour le *Credo*, comme pour les préfaces, une mélodie simple et une mélodie solennelle. Toutes les autres compositions sont beaucoup plus récentes. De tous les chants de la Messe le *Credo* forme le récitatif le plus simple et le plus semblable à la psalmodie. Cette forme mélodique permet d'autant mieux aux fidèles qui le chantent de repasser un à un tous les mystères de notre sainte foi et de leur rendre hommage et adoration. Le quatrième ton a un parfum mystique si riche et si intime que la mélodie semble sans cesse rajeunir; pourvu toutefois que le chœur cherche avant tout à chanter une prière, et non pas à produire un morceau artistique. Dans ce dernier cas, la monotonie naîtrait bien vite et l'onction du chant sacré s'évanouirait aussitôt.

---

4. — Du Sanctus.

Le Sanctus.

Le *Sanctus* ou le *Saint* trois fois répété ouvre le Canon. Il forme en quelque sorte la porte d'or, le portail richement ciselé, donnant accès au Saint des saints où le Christ apparaît aux mortels.

Son origine.

Isaïe (1) entendit pour la première fois le triple *Sanctus* de la bouche des Séraphins qui entouraient le trône de Dieu; le même chant angélique ravit l'évangéliste S. Jean exilé à Pathmos. (2) A cette hymne mystérieuse l'Eglise a ajouté l'*Hosanna* et le *Bénédictus*, dont le peuple de Jérusalem acclama, enthousiaste, le Messie-Roi, lors de l'entrée de Jésus dans la ville sainte, au jour des Rameaux. Le *Sanctus* est donc un texte riche en idées sublimes; il invite excellemment le peuple à chanter de cœur et de bouche la louange du Très-Haut.

Sa portée liturgique.

Le *Sanctus* forme en quelque sorte la conclusion de la préface. Dans l'ancienne Eglise, l'évêque, après avoir chanté cette hymne solennelle, terminait par le Sanctus, et le peuple entier s'unissait à sa voix; symbole magnifique de l'union et de la joie saintes en Dieu. Il convient donc que la mélodie du *Sanctus* fasse suite à celle

Son caractère.

de la préface. Le *Sanctus* des fêtes doubles, par exemple, s'y unit parfaitement. Cette mélodie se distingue par la noblesse de son

(1) III. 3.
(2) Apoc. 4. 8.

élan; malgré l'ampleur majestueuse de son mouvement, elle s'éteint doucement dans le silence sacré de l'adoration.

---

5. — De l'Agnus Dei.

L'Agnus Dei.

L'*Agnus Dei* forme le dernier morceau de l'Ordinaire de la Messe. A l'origine, ce chant était probablement un cantique de dévotion, que l'on chantait avant ou pendant la sainte Communion, comme on chanterait aujourd'hui un " *O salutaris hostia.*" Le prêtre à l'autel ne le récitait pas. Le Pape Sergius († 701) en prescrivit le chant au peuple et au clergé. L'*Agnus* est un aveu suppliant de notre propre indignité, en même temps que l'expression d'un désir ardent et amoureux de recevoir en nos âmes la plus auguste marque de la miséricorde divine : la visite du Prince de la paix avec les dons de sa grâce. Le moment solennel de la cérémonie liturgique pénètre ce chant tout entier et le remplit d'un parfum intime de prière. La mélodie est toujours simple et se répète par partie à chacun des trois *Agnus*. Au lieu du *dona nobis pacem*, qui fut introduit au moyen-âge dans le dernier *Agnus*, l'Eglise romaine de Latran, métropole et mère de toutes les Eglises, chante encore toujours *miserere nobis*.

Excellence de la musique liturgique.

Lorsqu'on repasse en esprit et que l'on embrasse d'un coup d'œil l'Ordinaire de la Messe avec ses modes si beaux, si variés, il est impossible, pour peu que l'on ait appris à connaître ce trésor, de ne pas éprouver une profonde tristesse en lui comparant les productions musicales qui l'ont supplanté dans la plupart de nos églises. Que de bénédictions et de grâces ne descendraient pas sur nos paroisses, si les chants de la liturgie reprenaient à nouveau la place qui leur revient, s'ils étaient compris et exerçaient comme jadis leur influence sanctifiante sur les âmes; enfin si, dans la mesure où cette intervention paraît possible et désirable, le peuple lui-même y prenait part avec cette sainte allégresse qu'il y mettait autrefois! Et vraiment, en regard des chants liturgiques, les compositions modernes ne sont-elles pas pour la plupart bien maigres? en est-il beaucoup d'entre elles qui puissent être comparées à ces anciennes mélodies, nous ne disons pas seulement au point de vue liturgique, mais même au point de vue purement musical? Et

puis, comme les anciennes mélodies sont simples, claires et faciles à chanter! Qu'on allègue, pour les chants riches du graduel, la difficulté de l'interprétation, nous le comprenons, du moins dans une certaine mesure, mais pour l'Ordinaire, ce n'est là qu'un prétexte dénué de tout fondement.

Manière de chanter l'Ordinaire

Or, voici quelques dispositions et quelques usages auxquels il sera bon de se conformer dans le chant de l'Ordinaire de la Messe. Le *Kyrie*, le *Gloria*, le *Credo* et le *Sanctus* se chantent par les deux chœurs alternativement. Le chantre entonne le *Kyrie*, le prêtre seul le *Gloria* et le *Credo*. A la finale, soit à la parole *Amen* soit à la dernière phrase, les deux chœurs peuvent s'unir. Le *Sanctus* est entonné par un chantre, comme le *Kyrie*. Un des deux chœurs poursuit depuis le deuxième *sanctus* jusqu'au mot *Sabaoth;* ou bien il chante le deuxième *sanctus* seulement, et le deuxième chœur reprend le troisième, en y ajoutant *Dominus Deus Sabaoth*. Les deux chœurs peuvent s'unir dans l'*Hosanna*. Le prêtre doit attendre la fin du chant avant de procéder à la Consécration. Le *Benedictus* doit être chanté après la Consécration. A l'*Agnus Dei*, le chantre entonne trois fois l'invocation, et les chœurs réunis la poursuivent en chantant *qui tollis etc.* jusqu'à la fin. Pour le *Credo*, il est à remarquer qu'il n'est pas permis au chœur de l'abréger, ni au prêtre de continuer la sainte Messe tandis qu'on le chante encore. (1) Pour tous les autres chants, dans le but d'alléger le saint Office, on peut faire réciter certaines parties par un chantre, avec accompagnement de l'orgue. Pendant le *Kyrie*, le *Gloria* et le *Credo*, il est loisible au célébrant et à ses ministres de s'asseoir au chœur, sur un banc ou sur des sièges placés du côté de l'épître. On peut disposer la récitation de telle sorte qu'au *Kyrie* et *Gloria* le soliste qui récite et le chœur qui chante alternent à chaque phrase. Toutefois, pour être bonne, cette récitation doit se faire sur un ton continu et être bien rythmée, de manière à s'harmoniser avec le reste. L'accompagnement doit être tranquille, maintenir autant que possible le ton de la récitation et ne s'élever que rarement dans les hautes notes. Les chœurs de clercs, formés d'après les règles liturgiques, tâcheront de se conformer aux prescriptions du *Directorium chori*, d'après lesquelles les intonations se font par un chantre aux jours de férie et aux fêtes simples, par deux aux fêtes semidoubles et aux dimanches, enfin, s'il se peut, par quatre aux grandes fêtes.

Prescriptions liturgiques.

Les mélodies de l'*Ordinaire* sont assignées dans le Graduel à des jours déterminés. De plus, il est une prescription portant que l'in-

(1) Pour les exceptions à ces règles générales, v. De Herdt, t. I, p. et suiv.

tonation *de Beata* doit être chantée au temps de Noël jusqu'à l'Epiphanie, dans l'octave du S. Sacrement et en général chaque fois que la préface est de la Nativité. Il est évident que cette loi vaut avant tout pour les fêtes mêmes de la Sainte Vierge, bien qu'il n'en soit pas fait directement mention dans le décret.

CHAPITRE IX.
Des chants de la Messe à mélodies riches.

Variété des mélodies riches.

ES chants à mélodies riches forment en quelque sorte la haute école du chantre; il en fait sa joie et ses délices; il se plaît à y retrouver cette harmonieuse variété qui distingue tous les textes liturgiques. Bien que pour le vulgaire les mélodies riches n'offrent entre elles aucune différence notable, l'observateur expérimenté y découvre aussitôt des formes diverses de modulations. Ces chants, en effet, sont loin d'avoir une richesse toujours égale, ou une ampleur uniforme. Chaque texte a un genre propre de modulation, répondant à la place qu'il occupe dans la liturgie, il est moulé sur un type déterminé et traditionnel qui pénètre chaque composition mélodique et lui donne en quelque sorte son caractère personnel.



Texte de St Odon.

C'est ainsi, par exemple, que l'on reconnaît une mélodie d'offertoire au cachet qui la distingue, au point qu'on ne peut, sans faire violence à la loi des formes, l'adapter à un texte d'introït ou de communion. Déjà les anciens maîtres relevaient cette différence. S. Odon dit entre autres : " Il est clair que le pape S. Grégoire, plus que nul autre, a acquis par la grâce divine la connaissance de cet art. Car, pour peu qu'on observe avec attention les différents chants, on remarque que dans les répons des Nocturnes il prend une voix grave et forte, comme pour nous exciter aux saintes veilles et nous prémunir contre la somnolence; dans les antiennes le chant est léger et suave; à l'introït il retentit comme la voix du héraut annonçant l'Office divin; l'alleluia jubile avec suavité; le trait et le graduel se meuvent avec égalité et mesure, et semblent se complaire dans une gamme plus basse. Mais c'est dans l'offertoire et dans les versets qu'il déploie surtout toute la puissance de son art." (1)

(1) Ex quo probatur, quod S. Gregorius Papa plus omnibus per divinam gratiam hujus artis industriam sit adeptus. Nam si perpendas, valde mirabile

La mélodie étale le plus de richesse à l'offertoire, au graduel et à l'alleluia; à l'introït et à la communion elle est plus simple.

I. — DE L'INTROÏT.

L'introït, son origine, son caractère.

L'INTROÏT est le premier chant de la Messe. Son nom, qui signifie *entrée*, lui vient de ce qu'autrefois le prêtre et sa suite s'avançaient vers l'autel tandis qu'on le chantait. Aujourd'hui il n'est permis de l'entonner qu'au moment où le prêtre commence les prières au pied de l'autel. La place qu'il occupe a donné à ce chant sa physionomie caractéristique. Il est à la Messe ce que l'invitatoire est aux Matines. Comme ce dernier, l'introït est une invitation pressante à l'Office divin, une ouverture toute vibrante d'onction et d'un riche coloris, annonçant par sa richesse même et son élan la grandeur des mystères qui vont être célébrés. Il se distingue entre tous les autres chants par son mouvement rapide, plein de vigueur et de vie. Les introïts " *Gaudeamus*, " *Viri Galilæi* " de l'Ascension, " *Spiritus Domini* " de la Pentecôte peuvent servir d'exemples et de modèles. Le texte et la mélodie se composent de deux, trois, quatre membres, le plus souvent coordonnés. L'introït a encore sur les chants qui suivent l'avantage d'avoir conservé son psaume et le chant antiphonal; en effet, il se répète après le psaume. Les Chartreux, les Norbertins et les Cisterciens ont maintenu l'usage, général au moyen-âge, de chanter trois fois l'introït aux jours de fête, en le reprenant la première fois avant le *Gloria Patri*. Entonné par un ou deux chantres, l'introït est continué par tout le chœur. Les chantres chantent la première moitié du verset, et le chœur la seconde. Après le chant du *Gloria Patri* par les solistes et du *Sicut erat* par le chœur, on reprend l'introït comme la première fois. (1)

La tradition attribue l'introduction de l'introït au grand Pape Célestin I. († 432.)
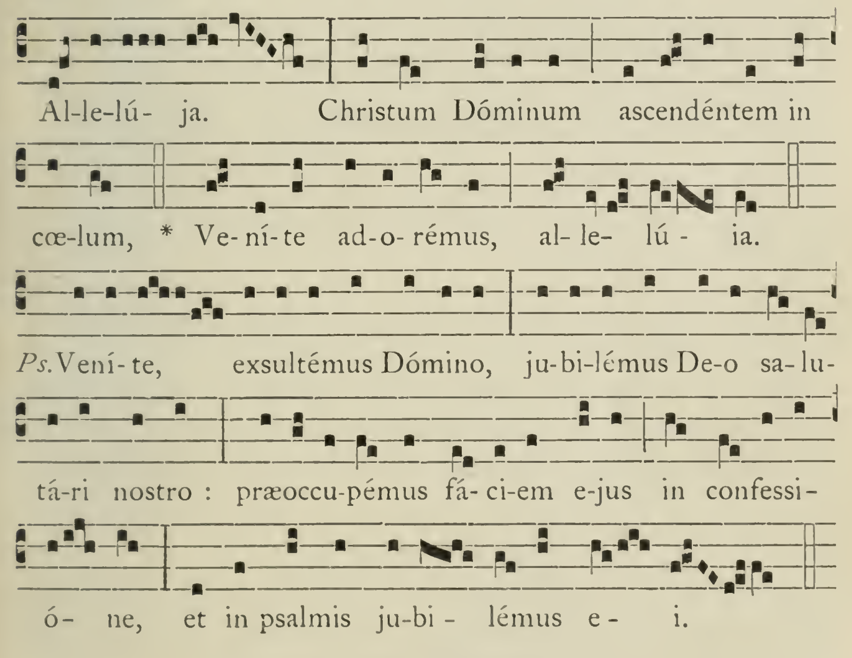
L'invitatoire.

Bien que l'INVITATOIRE n'appartienne pas à la catégorie des

est,quod in nocturnis responsoriis somnolentorum more graviter et dissolute ad vigilandum nos exhortari videtur; in antiphonis vero plane et suaviter tonat; in introitibus vero quasi voce praeconia ad divinum clamat officium; in alleluia suaviter gaudet; in tractu vero et gradualibus plane et profuse humiliataque voce incedere videtur. In offerendis vero et eorum versibus . . . quantum in hac arte valuerit, patefecit. (Migne, Patr. lat. 133. p. 783.)

(1) V. chap. V.

chants dont nous traitons dans ce chapitre, nous croyons cependant pouvoir en dire un mot à cet endroit, à cause de son rapport intime avec l'introït. Pour donner au moins une idée de la splendeur de ce chant, nous reproduisons ici la mélodie de l'Ascension avec le premier verset du psaume. Quelle ampleur, quelle majesté, quelle puissance et quel entrain, lorsqu'aux grandes solennités l'invitatoire éclate avec des accents de triomphe, entraînant à sa suite le chœur entier, dont les élans vibrent d'allégresse et de jubilation à l'unisson avec la mélodie.



II. — DU GRADUEL.

Ancienneté et caractère du graduel.

Le GRADUEL est un des chants les plus anciens et les plus vénérables de l'Office divin. D'après les Constitutions apostoliques et le Concile de Laodicée, tenu en 372, le graduel était à l'origine un psaume que le psalmiste (ψαλτης) chantait après l'épître, du haut de l'ambon. Le chantre se servait à cet usage du rouleau de parchemin appelé διφθερα. Le peuple entrecoupait le chant par son répons ou responsorium. Le nom romain *graduale* est dérivé de la place qu'occupait le chantre sur les *degrés* (*gradus*) de l'am-

bon, tandis que le haut de l'ambon était une place plus honorable, réservée, d'après le rite romain, au diacre de l'Evangile.

Le graduel est un accent de joie pure et vive dont l'élan se traduit dans les mélodies les plus riches et les plus animées, appelées *jubilations*. Même au milieu des rigueurs du Carême, ce chant aimable et gracieux ne cesse de consoler et de fortifier par ses fraîches modulations les fidèles pénitents.

Ce qui contribue beaucoup à faciliter l'exécution de ces riches mélodies, c'est qu'elles se meuvent dans un cercle déterminé de modulations. La plupart des graduels, en effet, appartiennent au deuxième et au sixième mode. Le deuxième mode n'a, à proprement parler, qu'une seule mélodie de graduel, qui s'adapte avec quelques variantes aux différents textes. Le sixième mode a plusieurs formes fondamentales qui reviennent souvent, tantôt sans aucune modification, tantôt avec des variations ou enrichies de nouveaux fragments mélodiques. On trouve une de ces mélodies-types au graduel du Jeudi saint, de même qu'à l'Assomption et à la fête de S. André.

Manière de le chanter.

Il est d'usage aujourd'hui de chanter le graduel de la manière suivante : deux chantres entonnent, et le chœur poursuit jusqu'au verset; ce dernier est chanté jusqu'au bout par ceux qui ont entonné. Les répons des graduels ont de la parenté avec ceux des Matines. On en trouve quelques exemples dans la bénédiction des rameaux et des cierges.

III. — DES ALLELUIA.

Structure de l'alleluia.

L'ALLELUIA est une espèce de répons de forme analogue à celle du graduel. Il se compose du mot hébreu *alleluia*, auquel s'ajoute une longue mélodie jubilatoire, — appelée jubilus, jubilatio, séquence ou neume, — suivie d'un verset composé en style riche.

Signification mystique de l'alleluia.

Le mot *alleluia*, d'après S. Augustin, (1) résume et anticipe en quelque sorte les joies célestes. C'est pourquoi le Temps Pascal lui est spécialement voué; car la Pâque, la Résurrection du Christ, est l'aurore du salut et de la bienheureuse éternité. Aussi les jubilations et les fêtes se prolongent sans interruption durant les cin-

(1) Sermo de temp. 244, 252, 554, 255.

quante jours où l'Eglise se sent plus près de son Epoux céleste et tressaille en sa présence comme jadis les disciples en Galilée. Les cinquante jours eux-mêmes, nombre symbolique, figurent l'éternité, où nous chanterons sans fin au Christ un *alleluia* de douceur et de jubilation ineffables. C'est pour cette raison que, durant tout le temps de Pâques, la sainte Eglise répand les *alleluias* sur toute la liturgie avec une véritable profusion. Ils brillent dans toutes les parties de l'Office, comme des pierres précieuses émaillant des joyaux. En dehors du Temps Pascal, l'*alleluia* a été jadis réservé au dimanche, jour commémoratif de la résurrection du Seigneur. De là il s'est étendu à toutes les fêtes.

L'alleluia de Pâques, du dimanche.

Au reste, les usages relatifs à l'*alleluia* varient beaucoup dans les diverses liturgies. En Orient, on le chante même le Vendredi saint, et du temps de S. Jérôme, il n'était pas exclu même des services funèbres. A l'époque du schisme, les Grecs, on le sait, profitèrent de ces usages différents pour se livrer à des critiques aussi amères que mesquines.

D'après S. Augustin, le *jubilus* est un chant sans paroles, qui exprime que le cœur déborde et se trouve impuissant à traduire ses sentiments par des mots. Il est donc tout naturel qu'il se trouve spécialement uni au chant de l'*alleluia*. Celui-ci n'est dès lors rien autre chose que l'expression de la jubilation de l'âme qui fait fète et tressaille d'une sainte joie en Dieu.

Caractère du jubilus.

Amalaire († 820) parle dans les termes suivants de ce chant mystérieux : " L'alleluia se chante aux jours de fête en souvenir de la béatitude céleste," Et Rupert de Deutz († 1135) dit à son tour : " Le mystère de l'alleluia tomba d'abord dans les âmes des Patriarches et des Prophètes comme une rosée de joie, émanée de la Jérusalem céleste; ensuite le Saint-Esprit en remplit plus abondamment la bouche des Apôtres." Nous trouvons des expressions semblables chez tous les liturgistes du moyen-âge. Le passage le plus remarquable se lit dans les écrits de Cassiodore († 570) : " L'alleluia est la joie des églises de Dieu; il rehausse dignement les solennités; il orne la langue des chantres; il fait vibrer les joyeux échos du temple du Seigneur; et, semblable à un bien inépuisable et qui ne rassasie jamais, il revient toujours nouveau avec des modulations toujours nouvelles." (1)

Charmes mystérieux de l'alleluia.

(1) Hoc ecclesiis Dei votivum; hoc sanctis festivitatibus decenter accommodatum. Hinc ornatur lingua cantorum; istud aula Domini læta respondet et tanquam insatiabile bonum tropis semper variantibus innovatur. (Les tropi signifient ici les figures mélodiques.) In titul. psalm. 104.

Manière de chanter l'alleluia. L'*alleluia* se chante aujourd'hui encore absolument dans le même ordre qu'il y a environ douze siècles, au temps de S. Grégoire. Les chantres l'entonnent; le chœur le reprend, et y ajoute le *jubilus*; les chantres chantent le verset; au neume final, le chœur s'unit à leurs voix (*chorus respondet*); puis on entonne à nouveau l'*alleluia*, et le chœur, cette fois sans le répéter, termine par le *jubilus*, L'*alleluia* avec son verset forme donc un chant aussi riche que varié; la jubilation communique au chœur un accent indicible de magnificence, de joie et d'enthousiasme. La vivacité et l'énergie de l'alleluia contrastent de la manière la plus gracieuse avec la beauté plus calme du graduel. La mélodie de l'alleluia est souvent courte, énergique, pleine d'emphase; le jubilus a une structure pompeuse et grandiose. Si le chœur parvient à saisir la mélodie jubilatoire, à en comprendre la vivacité; s'il la chante, non comme un morceau appris par cœur ou péniblement lu dans le livre, mais comme l'expression consciente, émue et personnelle du sentiment qui vibre dans l'âme; oh! alors l'alleluia est un chant splendide, d'une puissance incomparable. Il est difficile de trouver quelque chose de plus beau. Là se manifeste la vie spirituelle et liturgique qui anime le chœur. Dans les répétitions, il sera bon, après avoir vaincu les difficultés techniques, de fermer les livres et de chanter de mémoire. L'exécution n'est pas difficile, pourvu que la voix se plie aux vocalises du jubilus.

Unité du jubilus avec l'alleluia. Le *jubilus* qui termine le verset est généralement semblable à l'*alleluia;* parfois sa modulation est abrégée; souvent les motifs de l'alleluia reviennent dans le verset lui-même; cette disposition donne à l'ensemble une parfaite unité.

IV. — DU TRACTUS OU TRAIT.

Signification liturgique du trait. Depuis la Septuagésime jusqu'à Pâques, pendant le temps consacré aux mystères des abaissements du Christ, il convient que les chrétiens qui militent pour sa cause s'abstiennent de tout chant de triomphe. L'*alleluia* se tait, pour faire place au TRACTUS OU TRAIT.

Véritable caractère du trait. Le nom de *tractus* (dérivé de *trahere*, traîner, tirer), détermina les liturgistes à décrire le *trait* comme un morceau qui se traîne lentement et en quelque sorte péniblement. Toutefois le *tractus* signifie proprement un chant qui n'est pas interrompu par un répons ou une antienne, mais qui se chante d'un seul *trait*. Le

liturgiste Thomasi interprète de cette manière le nom même de ce morceau, en le dérivant de *tractim canere*, chanter sans interruption, d'un *trait*. Amalaire dit de même : " Le trait diffère du répons en ce que le chœur répond au répons et que personne ne répond au trait." (1) Il se peut que l'on ait chanté le trait plus lentement; cependant toute sa modulation indique plutôt un chant qui coule avec vigueur et rapidité.

Les liturgistes se sont souvent perdus en efforts inutiles pour expliquer la marque caractéristique du trait, comme chant de pénitence. Au lieu de ne considérer que le texte, ils auraient dû chercher la solution du problème dans la mélodie. Il arrive que le graduel et le trait portent le même texte, et néanmoins le trait est un chant de pénitence, caractère que n'a pas le graduel. Or, ce qui donne au tractus le cachet propre au temps de Carême, c'est avant tout qu'il prend la place de l'*alleluia*. Ce dernier est toujours un chant de fête, rayonnant de vie, de feu et de chaleur. Tout à coup il s'éteint. Que le trait qui le remplace soit un chant gracieux et mélodieux dans son genre, n'importe; il est, de par sa nature, de par la place qu'il occupe, un chant de pénitence. Ce caractère, qui ne le quitte pas, n'exclut en aucune façon les sentiments d'une espérance fraîche et joyeuse. Le trait du dimanche *Lætare*, par exemple, est très joyeux; de même celui de la Quinquagésime ne porte aucune trace de deuil; au contraire, il a un mouvement solennel et grandiose. Aussi Amalaire est-il en droit de dire que le *trait* a des accents tantôt tristes, tantôt joyeux. (2)

Chant de pénitence, parce qu'il remplace l'alleluia.

Le trait se compose de trois à six versets, parfois même d'un psaume entier. Chaque verset a une mélodie complète. On pourrait donner à l'ensemble le nom d'une psalmodie richement modulée. La mélodie est construite au moyen d'un nombre assez restreint de formules ou de motifs, agencés les uns aux autres avec un art merveilleux, de manière à former de belles mélodies. Il n'est pas rare que plusieurs versets soient tout à fait semblables. Cette recherche expresse de sobriété dans les moyens donne à ces mélodies, souvent fort longues, une certaine nuance de monotonie, qui ajoute encore à leur caractère de chant de pénitence.

Structure du trait.

(1) Hoc differt inter responsorium, cui chorus respondet, et tractum, cui nemo.

(2) Tractus aliquando tristitiam sonat, aliquando lætitiam.

Manière d'exécuter le trait.

Les traits sont aisés à chanter; ils n'offrent aucune difficulté rythmique, et aident à procurer au chantre cette liberté et cette pondération oratoires qui lui sont indispensables dans l'exécution des mélodies plus difficiles. On peut varier l'exécution du trait en laissant chanter alternativement les versets par deux chœurs, ou par des groupes différents de chantres. (1).



V. — DE LA SÉQUENCE.

Les séquences, legs du moyen-âge. Notker Balbulus.

Les SÉQUENCES sont un héritage précieux légué par le pieux zèle du moyen-âge. Le bienheureux *Notker Balbulus*, moine de S. Gall, donna leur forme définitive à cette espèce de chant, qui en était encore à ses débuts à son époque; même il éleva les séquences à une perfection qu'elles ont rarement atteinte et jamais dépassée après lui. Déjà avant Notker, on avait décomposé en note le jubilus de l'alleluia pour en faire un chant syllabique sur un texte composé dans ce but. Ce jubilus, appelé aussi SÉQUENCE, donna son nom à ce nouveau genre de chants liturgiques (2). Dans ses premières œuvres seulement, Notker semble s'être tenu aux mélodies alléluiatiques; plus tard, il se contenta de leur emprunter parfois des motifs, tout en les remaniant librement.

Structure de la séquence.

La *séquence* se compose, comme le trait, d'un grand nombre de versets chantés alternativement par les deux chœurs. Les strophes se groupent deux par deux. Tantôt la deuxième répète la mélodie de la première, tandis que la troisième en reçoit une nouvelle; tantôt la troisième strophe reprend les deux premières phrases mélodiques. Dans le cours du chant les mélodies des strophes, dont le nombre est toujours limité, se répètent avec ou sans variations. Les dernières phrases amènent des pensées nouvelles, vigoureuses, qui donnent au morceau une finale arrondie.



Les séquences de la première période conservent le type de la mélodie de Notker: leur rythme est libre, les divisions sont marquées par la mélodie seulement. Dans la seconde période elles

(1) Le Consuetudinarium S. Osmundi († 1090), ch. 93, porte que le trait est chanté par quatre chantres en chape sur les degrés du presbytère. Le premier et le dernier verset sont chantés par tous les quatre ensemble, et les autres versets par deux alternativement. (Note du Trad.)

(2) Cf. II. Ordo Rom : Sequitur jubilatio, quam sequentiam vocant.

deviennent métriques et rimées. Le plus grand poète de cette nouvelle période fut *Adam de S. Victor* de Paris.

Adam de S. Victor.

Au moyen-âge on avait une prédilection pour les séquences. On les considérait comme l'expression d'une joie plus vive et d'une plus grande solennité. Dans beaucoup d'églises elles étaient entonnées par les dignitaires et chantées au son de toutes les cloches. Plus tard, elles prirent de plus en plus la forme de cantiques. Les cantiques d'église, usités surtout en Allemagne, dérivent en partie des séquences du moyen-âge.

Séquences et cantiques.

Malheureusement, à la fin de cette époque, les séquences s'étaient développées d'une manière trop peu liturgique. C'est pourquoi le pape S. Pie V en confia l'examen à une commission spéciale, chargée de la réforme du Missel. Cette commission supprima toutes les séquences, sauf cinq, choisies parmi les plus belles. Nous en donnons ici une courte analyse.

Commission de S. Pie V.

1. Séquence de Pâques : *Victimæ Paschali.* Le savant bénédictin Dom Schubiger d'Einsiedeln attribue ce gracieux cantique pascal au bourguignon Wipo, prêtre à la cour de l'empereur Conrad II. Le caractère particulier du chant accuse le génie français. La poésie est animée, dramatique; la mélodie, d'une vigueur extraordinaire. Ce cantique se distingue essentiellement des séquences douces et calmes de Notker[1], tout embaumées de la paix des cloîtres de S. Gall. Le texte garde encore le rythme libre, mais il opère déjà sa transition vers la rime. L'élan vigoureux de cette poésie, écho parfait des sentiments religieux de l'époque, se répandit bientôt partout et trouva des applications à d'autres fêtes, comme, par exemple, à celle de Noël. Cet art lyrique donna naissance aux gracieuses solennités liturgiques de la Résurrection, ainsi qu'aux *mystères* ou drames religieux du moyen-âge. — Les autres séquences appartiennent à une période plus récente et n'ont plus ce cachet d'ancienneté.

Victimæ paschali.

Wipo.

Origine des mystères.

2. La séquence de la Pentecôte *Veni sancte Spiritus* est probablement l'œuvre du Pape Innocent III. On l'attribua longtemps à Notker; mais la célèbre séquence du moine de S. Gall commence par ces mots : " *Sancti Spiritus adsit nobis gratia.*" Toute l'Europe la chanta ; cependant, lors de la dernière réforme liturgique, Rome adopta la séquence qui était la plus usuelle en Italie. Le texte et la mélodie en sont, du reste, si remarquables qu'elle est digne de

Veni sancte Spiritus. Innocent III.

remplacer la belle création de Notker. La mélodie offre un véritable contraste avec celle du cantique de Wipo. Tandis que dans l'hymne de Pâques tout exprime une joie des plus animées, un enthousiasme presque véhément, ici l'âme abîmée en Dieu implore avec des accents doux et intimes la grâce de ses sept dons. La mélodie est d'une suavité extraordinaire; le rythme coule avec légèreté et semble vouloir bercer l'âme absorbée dans le repos de la prière. Dans le *Victimæ paschali* le texte est presque tout; ici la mélodie domine davantage.

Lauda Sion. S. Thomas.

3. La séquence *Lauda Sion* de la Fête-Dieu date d'un siècle plus tard. S. Thomas d'Aquin, dont l'œuvre l'emporte de loin sur toutes les productions liturgiques de son temps, a résumé dans cette poésie les mystères du T. S. Sacrement. La mélodie fut prise d'une ancienne et gracieuse séquence de la Croix, *Laudes crucis attolamus*, composée par Adam de S. Victor. Elle porte le cachet du génie musical français. Malgré sa beauté, elle présente çà et là quelques passages un peu durs.

Stabat Mater.

4. Le *Stabat Mater*, que la sainte Eglise chante aux deux fêtes de N. D. des Sept Douleurs, est un des plus beaux d'entre les innombrables cantiques composés par le moyen-âge en l'honneur de la Mère de Dieu. La merveilleuse expression de cette poésie suave et pénétrante est depuis des siècles l'objet d'une admiration universelle. L'ardent moine franciscain Jacopone de Todi († 1306) est l'auteur de ce chef-d'œuvre.

Jacapone de Todi.

Dies iræ.

5. Le *Dies iræ* de la Messe des Morts ne le cède guère en beauté à la séquence de la Vierge des Douleurs. Sous une forme dramatique, il trace un tableau effrayant du jugement dernier. Saisie d'épouvante à la contemplation de cette scène effroyable, l'âme se réfugie auprès du Sauveur et implore instamment sa miséricorde. La mélodie austère, en mode dorien, s'adapte merveilleusement au texte. Le *Dies iræ* fut composé par le moine Thomas de Celano († 1250). (1)

Thomas de Celano.

Les séquences se chantent en entier.

A raison de leur caractère de privilège, les séquences doivent être chantées en entier; il n'est pas permis de les abréger. Tou-

(1) Sans enlever à Thomas de Celano le mérite de ce chef-d'œuvre, l'érudition moderne a cru retrouver dans des documents plus reculés quelques fragments épars de pensées ou même de vers contenus dans cette séquence et qui probablement auront inspiré le pieux poète. (Note du Traducteur.)

tefois, en cas de nécessité, on peut se borner pour le *Dies iræ* au chant du verset ou de la strophe "*Pie Jesu*," qui résume la prière de tout le cantique.



Outre la séquence, il convient de mentionner ici un autre genre de composition fort usité au moyen-âge : les TROPES. Ils furent introduits par un moine de S. Gall, contemporain et confrère de Notker, le célèbre artiste *Tutilo*, admiré à si juste titre pour l'universalité de son génie. A l'origine, les tropes consistaient dans des textes placés en guise de paraphrases sur les mélodies riches du *Kyrie*, appelées *tropi*. Du *Kyrie* on passa au *Gloria*, au *Sanctus*, à l'*Agnus Dei* et à d'autres parties de l'Office, où l'on intercala des textes semblables. Moins liturgique assurément que les séquences, ce mode de chants fut cependant très goûté au moyen-âge. Les anciens tropes possèdent des mélodies ravissantes. Toutefois, ils méritent plus d'attention encore à raison des paroles, paraphrases explicatives, qui font ressortir le texte liturgique, comme une broderie ou un cadre relèvent le joyau ou la peinture qu'ils enchâssent. Une exégèse des textes chantés du Missel, faite à l'aide d'un recueil de tropes, pourrait offrir un grand intérêt.

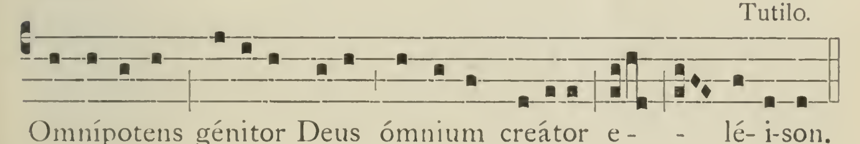
Les tropes.

Tutilo.

Origine des tropes.

Voici quelques modèles qui suffiront pour donner une idée des tropes.

Tutilo.



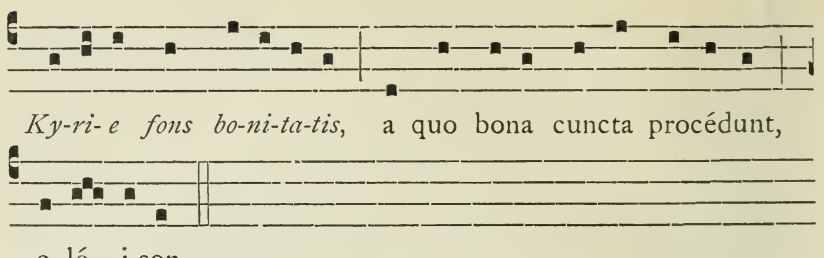
Ce trope, le plus célèbre de tous, continue comme suit :

Fons et origo boni pie, luxque perennis, eleison.
Salvificet pietas tua nos, bone rector, eleison.

Christe, Dei forma, virtus Patrisque sophia, eleison.
Christe, Patris splendor, orbis lapsi reparator, eleison.
Ne tua damnemur, Jesu, factura, benigne, eleison.

Suivent encore trois hexamètres pour les trois derniers *Kyrie*.

Une belle mélodie de *Kyrie*, dans le troisième ton, commence par le trope suivant, qui lui a fait donner le nom de "*Kyrie fons bonitatis.*"



Voici un trope d'introït de la fête de S. Etienne :

(Etenim) *Sederunt principes et adversum me loquebantur;*
Nulli nunquam nocui nec legum jura resolvi,
Et iniqui persecuti sunt me,
Christe, tuus fueram tantum quia rite minister;
Adjuva me Domine,
Ne tuus in dubio frangar certamine miles;
Quia servus tuus exercebatur in tuis justificationibus.

Les tropes se glissèrent même dans les *Ite Misa est*, ainsi que le montre l'exemple suivant :

Ite, brachio protecti dexteraque Domini benedicti, *Missa est.*

VI. — DE L'OFFERTOIRE.

Origine et structure de l'offertoire.

Tandis que le prêtre offre les dons qu'il va consacrer, le chœur chante l'OFFERTOIRE. L'origine de ce chant semble remonter au temps de S. Augustin; on n'en trouve pas de traces dans les liturgies plus anciennes.

De nos jours, on ne chante plus que l'antienne, à laquelle se joignaient jadis un nombre assez notable de versets, modulés en style très riche. On chanta ces versets jusqu'au quinzième siècle. Après leur suppression, on continua néanmoins encore, au témoignage du cardinal Bona, à reprendre l'antienne. Ces répétitions constituaient un excellent moyen d'imprimer la mélodie dans la mémoire d'une manière vive et ineffaçable. Aussi y a-t-il lieu de regretter, même au simple point de vue musical, qu'elles ne se soient pas maintenues.

L'exemple suivant, tel qu'il se trouve aux fêtes des Apôtres dans les vieux missels manuscrits, donnera une idée de l'ancienne disposition du texte dans les offertoires.

Antiphona ad offerendum :

Constitues eos principes super omnem terram; memores erunt nominis tui Domine, * in omni progenie et generatione.

℣. 1. Eructavit cor meum verbum bonum; dico ego opera mea regi.

℟. In omni.

℣. 2. Lingua mea calamus scribæ velociter scribentis; speciosus forma præ filiis hominum; diffusa est gratia in labiis tuis.

℟. In omni.

℣. 3. Propterea benedixit te Deus in æternum; accingere gladio tuo circa femur, potentissime.

℟. In omni.

La mélodie de cet offertoire se trouve au supplément du 1er appendice.

Dans la Messe des Morts, la liturgie a conservé l'ancienne forme.

Conjointement avec ses versets, l'offertoire serait le plus riche des chants de la Messe, et l'emporterait de loin en importance sur le graduel. Aujourd'hui il n'en est plus de même, parce que ce dernier a gardé son verset, tandis que le premier a perdu les siens.

Caractère de l'offertoire.

Le caractère mélodique de l'un et l'autre chant présente une différence notable. Le graduel est plus uni, plus coulant; il demeure calme et garde une certaine simplicité jusque dans ses jubilations. L'offertoire est plus mouvementé; il a des allures plus contournées et plus compliquées; les intervalles ont plus de portée, les arcs mélodiques sont plus larges et plus hardis, les difficultés rythmiques plus grandes. Il semble que l'art sacré de la musique liturgique ait réservé pour l'offertoire ses plus nobles productions (1). Nous avons recueilli dans le supplément du 1er appendice un graduel et un offertoire composés d'une manière très différente sur un texte identique.

L'offertoire se distingue de l'introït — dont la mélodie, nous l'avons vu, est, elle aussi, très animée — en ce que sa modulation est plus riche. L'introït semble prendre l'élan d'un adolescent plein d'entrain et d'ardeur; l'offertoire rappelle les mouvements d'un homme fait, parvenu à la pleine possession de sa vigueur et de son génie.

(1) "In offertoriis... quantum in hac arte valuerit, patefecit." — S. Odo.

VII. — DE LA COMMUNION.

Origine de la communion.

La COMMUNION se chantait jadis pendant la communion du peuple; selon le rite actuel, elle se chante après celle-ci, tandis que le prêtre fait les purifications. (1) La communion perdit ses versets bien avant l'offertoire; aussi les manuscrits contenant les versets des communions sont-ils assez rares. Nous avons gardé un verset à la communion de la Messe des Morts.

La communion est un chant très ancien. Déjà les Constitutions apostoliques prescrivent de chanter pendant la communion du peuple le psaume 33, ou du moins ce verset : " *Gustate et videte quoniam suavis est Dominus;* Goûtez et voyez combien le Seigneur est aimable."

Structure de la communion.

Le texte de la communion est d'ordinaire court; il ne comprend qu'un ou deux membres de phrase. La mélodie est plus simple; souvent elle s'élève avec vigueur sur le mot saillant, le point central du texte. L'expression de la finale est parfois d'une beauté surprenante; la mélodie y respire un contentement et une paix qui se glissent jusqu'au fond de l'âme.

L'introït et la communion ont une même extension mélodique, mais un caractère différent. L'introït *Benedicite* et la communion *Benedicite*, que nous avons rapprochés l'un de l'autre dans notre supplément, dépeignent bien le cachet distinctif de ces deux espèces de chants.

CHAPITRE X.
Du plain-chant au point de vue liturgique.

Ce qu'est la liturgie.



LA liturgie catholique n'est autre chose que la prière officielle et obligatoire de l'Eglise, la prière commune et publique du peuple chrétien, l'hommage solennel rendu par la créature à son Créateur. Partout et toujours l'homme doit à Dieu le tribut de l'adoration. Cependant la prière n'est pas seulement le plus impérieux de ses devoirs; elle

(1) Cette disposition ne doit pas s'entendre dans un sens absolu, comme si on ne pouvait pas chanter la communion pendant la communion des fidèles. Ce dernier usage est même préférable. V. De Herdt, I. p. 134. (N. du Trad.)

est en outre un de ses biens les plus excellents. Le rapport salutaire établi par la louange entre le Créateur et sa créature est en effet, pour celle-ci le plus noble titre de gloire, une source de vie et de lumière, une nourriture spirituelle. Comme l'humanité forme une grande société, il faut qu'à ce titre elle rende à Dieu un hommage social; d'autant qu'à son premier titre de Créateur, Dieu, par sa miséricorde, en a ajouté un autre plus élevé encore : celui de Rédempteur. Nous donc, chrétiens, nous devons à Dieu un cantique d'action de grâces pour l'Incarnation de son Fils et la Rédemption du monde. La prière solennelle, faite en commun, est un devoir indispensable pour la chrétienté, pour le peuple racheté. Aussi, depuis qu'à la dernière scène le divin Sauveur daigna entonner de sa bouche sacrée le chant de louange, l'hymne eucharistique de l'Eglise, jamais la prière ne s'est plus éteinte sur la terre : *Terra dedit fructum suum.*

Le Sacrifice, centre de la liturgie.

Le centre du culte divin dans la chrétienté est le saint Sacrifice, où Notre-Seigneur renouvelle l'immolation de la Croix. C'est là que la voix suppliante de notre Pontife suprême Jésus-Christ s'unit à la faible prière de l'humanité; là, que nous offrons à Dieu le Père l'offrande la plus précieuse que la terre puisse posséder. La sainte Messe est comme le soleil de la liturgie, le foyer du culte chrétien, le point central autour duquel, semblables à autant d'étoiles lumineuses, gravitent les autres Heures de l'Office, à savoir : les Matines ou la prière de la nuit, les Laudes, les Vêpres ou l'offrande du matin et du soir, enfin les Petites Heures : Prime, Tierce, Sexte, None et Complies.

Liturgie de l'ancienne et de la nouvelle loi.

Si déjà dans l'Ancien Testament, qui n'était cependant que l'ombre de la loi nouvelle, Dieu daigna lui-même régler le culte divin; assurément il a dû le faire bien davantage encore dans le Nouveau Testament. L'Esprit-Saint, qui réside dans l'Eglise et l'anime, lui a appris à louer dignement le Seigneur. Il lui a inspiré ses hymnes, ses formules de consécration et de prières, il lui a communiqué avec son souffle divin son enthousiasme et ses gémissements inénarrables. De là, le culte de l'Eglise, si sublime et si puissant dans sa simplicité; de là, son langage si expressif, ses cérémonies si mystérieuses et son chant si mélodieux. La sainte liturgie a une force intérieure et divine qui s'empare du cœur, le remplit d'une joie suave et lui donne le désir et l'avant-goût de la

La liturgie inspirée par l'Esprit-Saint.

beauté céleste. Le culte divin, dans sa solennité, tel que l'Eglise l'entend et le désire, est d'une élévation et d'une splendeur que nulle parole ne peut définir et à laquelle résistent seules les âmes insensibles. C'est que l'Eglise connaît le cœur humain, ses besoins, ses aspirations vers Dieu et cet instinct muet qui le pousse vers cette beauté mystérieuse qu'il ne peut qu'entrevoir sur la terre comme au travers d'un voile. Or, la liturgie, avec cette splendeur de pompe extérieure qui frappe les sens et cette magnificence toute spirituelle et intérieure qui captive le sentiment, remplit le cœur de l'homme, le détache de la terre et l'élève vers le monde spirituel de la prière.

Puissance de la liturgie.

Union des fidèles avec les ministres de l'autel.

L'office sublime de l'hommage et de la louange oblige le peuple chrétien tout entier; car, suivant la parole de l'apôtre S. Pierre, dans sa première épître, il est "un peuple saint, un sacerdoce royal, choisi pour immoler des victimes spirituelles...., pour annoncer et proclamer la grandeur de Celui qui, du sein des ténèbres, l'a appelé à son admirable lumière." (1) Cette offrande de louanges, le peuple l'offre à Dieu par l'intermédiaire de ses ministres, choisis par Dieu lui-même pour devenir les prêtres de son culte, et auxquels il doit s'unir non seulement d'esprit, mais encore, autant qu'il le peut, par sa participation active.

Le drame liturgique.

Le chant a pour mission d'imprimer au texte sacré une plus grande énergie, une éloquence plus vive, un sentiment plus profond; il donne des ailes aux formules de prières. De là, la place privilégiée qu'il occupe dans la liturgie catholique. " Le commerce entre Dieu et son peuple, autour de l'autel chrétien, n'est pas une inaction muette et sans vie. Il s'établit, au contraire, dans une vie et un mouvement réciproques. C'est la joie, la louange, l'action de grâces, qui débordent et se répandent, ou encore ce sont les soupirs, les plaintes de la pitié et de la plus tendre compassion; tantôt un torrent de consolations célestes semble déverser ses flots de suavité; tantôt on assiste aux communications mystérieuses de l'Epoux à l'âme fidèle, son épouse; puis de nouveau la joie et la louange arrachent à mille cœurs des accents enthousiastes, qui font tressaillir le sanctuaire et vont se répandre au loin. C'est là, sur le trône de l'autel, que le Roi des cieux reçoit de la part de l'humanité rachetée les témoignages d'honneur et les

(1) Petr. II. 5 et 9.

marques de louange dans leur forme la plus digne et la plus élevée." (1)

Plain-chant et liturgie.

Le plain-chant est ce chant de la liturgie; il date de la naissance de la liturgie elle-même. Il s'est développé avec elle; il vit de sa vie. Il fait partie de la prière; il constitue un élément important de l'édifice vénérable du culte divin. Il nous a été donné par des hommes éclairés de Dieu, les plus nobles fils de l'Eglise; la chrétienté l'a chanté durant plus de dix siècles; les Saints y ont puisé à la fois le lait fortifiant de la doctrine et le miel suave de la vie contemplative et mystique. C'est ainsi que, par l'histoire même de son développement, le plain-chant est le chant propre de l'Eglise. Du reste, alors même que l'on ferait abstraction des droits que la tradition lui donne, le plain-chant, considéré uniquement au point de vue de sa beauté intrinsèque, offre encore assez d'avantages pour demeurer à tout jamais le chant liturgique par excellence.

Avantages historiques du chant grégorien.

Avantages liturgiques.

I. Et d'abord, si nous considérons la liturgie en elle-même,

a) Le plain-chant s'y unit de la manière la plus étroite; il s'adapte organiquement à l'action du culte et la continue. Jamais il ne lui arrive de briser ou de détruire la forme liturgique par une ingérence illégitime. Représentons-nous des Vêpres pontificales, lors d'une grande solennité. Sans plain-chant, il est presque impossible que la cérémonie se déploie dans le bel ordre prescrit par les rubriques. Du haut de son trône, l'évêque ou le prélat commence l'Office en entonnant la première antienne. Après que le chœur a chanté l'antienne en entier, deux chantres entonnent le psaume. La deuxième antienne est entonnée par l'archidiacre; les autres dignitaires entonnent les antiennes suivantes par ordre de dignité. Après chaque antienne les chœurs chantent les psaumes en alternant par versets et se répondant avec une sainte émulation. La psalmodie terminée, le plus jeune des sous-diacres chante le capitule dans le presbytère. A l'hymne l'enthousiasme semble grandir, et dans les élans du *Magnificat* la solennité liturgique arrive à son apogée. Quelle puissance dans ces vagues mélodiques qui se déroulent en cadence avec ampleur et majesté, verset par verset! Ainsi comprise, ainsi rendue, la prière de l'Eglise ne peut manquer d'être pour le clergé une source

Tableau d'un Office pontifical.

(1) Rme D. Maur Wolter. *Psallite sapienter.*

féconde des joies les plus pures et de faire l'édification du peuple fidèle.

b) Mais il y a plus. Par sa nature même, le plain-chant répond le mieux à la dignité de la liturgie.

"Supposons que les Apôtres reviennent dans nos églises; nous pouvons nous représenter sans peine qu'ils s'unissent au plain-chant et l'entonnent dans le chœur; mais, qu'ils prennent part à n'importe quel autre chant, jamais." (1)

c) Et la raison en est, que le plain-chant est une prière. Dans le chant grégorien seulement, chaque chantre prie, à lui seul, une prière complète; chacun chante tout le cantique, toute la mélodie, et cela sans convention ni mesure, mais d'après le sentiment que lui dicte son cœur.

II. Mais cet avantage liturgique ne vaut pas seulement pour les cérémonies elles-mêmes, il s'applique aussi au texte sacré. Dans le chant liturgique, en effet, le texte sacré constitue la partie principale.

a) Le plain-chant permet de chanter la prière de l'Eglise au complet sans la moindre abbréviation; résultat que l'on ne peut obtenir dans la musique polyphone, à moins de conditions tout-à-fait spéciales qui exigent des fatigues et des ressources extraordinaires et prolongent souvent notablement le saint Office.

b) De plus, le plain-chant réserve au texte sacré la place d'honneur et lui donne l'expression la plus éloquente. C'est le texte qui parle avant tout : grâce à une articulation claire et expressive, les paroles se glissent jusqu'au fond de l'âme; la mélodie ne se fait remarquer qu'en seconde ligne. Aucune forme artificielle ne cherche à se faire valoir et ne vient détourner à son profit l'attention que mérite le texte.

c) En un mot, le plain-chant donne au texte son expression la plus adéquate, la plus saisissante et la plus concise. (2)

(1) Clément.

(2) "L'expression musicale (du texte) n'est pas laissée au bon plaisir ni au sentiment subjectif de l'individu; au contraire, elle est déterminée d'avance. .... le chant grégorien a été reconnu par l'Eglise elle-même comme l'expression adéquate de l'esprit de la liturgie .... " Mandement de Mgr Valentin de Ratisbonne, 1857. — Son Eminence le Cardinal Langénieux, archevêque de Rheims, dans le remarquable mandement qu'il consacra, le 28 Octobre 1884, à la restauration du chant liturgique, cite avec un rare bonheur la célèbre

III. Toutefois, à ne considérer que la valeur musicale, le plain-chant possède encore de grands avantages.

Avantages esthétiques.

a) La mélodie est riche et belle. Telle est la dignité de la liturgie, que tout ce qu'il y a de plus beau est appelé à la rehausser, à condition d'être en harmonie avec la majesté du sanctuaire et les prescriptions liturgiques. Or, nous estimons que le plain-chant répond pleinement à la beauté esthétique et à la perfection artistique que recherche le culte divin.

b) Cette beauté s'allie à la simplicité. Le plain-chant ne se complait pas vainement dans sa grâce : il est humble et modeste; il évite tout éclat extérieur, toute beauté sensuelle; en un mot, il rejette tout ce qu'un idéal plus pur n'a pas transfiguré.

c) Le plain-chant porte en outre le sceau de la stabilité et de l'immutabilité. Les opinions changeantes, les rivalités entre les maîtres ou leurs œuvres, le courant des créations nouvelles dont les unes emportent les autres à la mer de l'oubli, tout cela se meut et s'agite dans une région inférieure, sans atteindre jamais la sphère sereine où plane la musique grégorienne.

d) Le plain-chant respire le calme et la paix, cette paix céleste promise par le Sauveur. Les mouvements violents et passionnés ne trouvent nulle part un appui dans ces mélodies. Une onction pieuse et une grandeur surnaturelle les pénètre, et, lorsqu'elles traduisent des affections plus fortes, ce sont uniquement des affections saintes, dont les modulations ne font vibrer que des cœurs calmes et purifiés, et ne trouvent pas d'écho dans ceux qu'agitent et bouleversent les passions mondaines.

e) Enfin, le plain-chant est le langage d'un saint enthousiasme. La mélodie prise en elle-même est animée, pleine de force et d'élan, souvent d'un mouvement hardi et grandiose. Elle est donc bien faite pour servir d'interprète à ces textes sacrés où l'Eglise chante l'allégresse, le bonheur et la joie dont elle déborde dans son commerce avec son Dieu et dans la célébration de ses mystères.

parole de S. Bernard : " Dans le chant de l'Eglise les âmes tristes trouvent de la joie, les esprits fatigués du soulagement, les tièdes un commencement de ferveur, les pécheurs un attrait à la componction; quelque dur que soit le cœur des hommes du monde, en entendant une belle psalmodie, ils ressentent au moins quelque commencement d'amour pour les choses de Dieu. Il en est même à qui le seul chant des psaumes, écouté par une simple satisfaction naturelle, a fait verser des larmes de repentir et de conversion.


Laus Deo

Premier appendice. — Considérations sur l'histoire et le caractère du chant grégorien.

Remarque préliminaire.

Les corollaires que nous offrons à l'élève ne sont pas le complément nécessaire de notre manuel; ils ont pour but d'élargir et d'enrichir, à l'aide d'aperçus historiques, les notions musicales qu'il possède déjà sur le plain-chant. Notre exposé est court et serré, mais suffisant pour le but que nous nous proposons. En recourant ici comme dans le reste de notre livre aux documents de la tradition, nous n'avons fait que suivre le conseil exprès du S. Siège, qui, naguère encore, a vivement encouragé les études historiques en matière de chant grégorien. Les exemples joints au texte sont pris d'anciens manuscrits et forment un supplément historique où l'étude trouvera un aliment des plus substantiels. Nous avons gardé l'ancienne notation, quelque peu différente de la notation actuelle et, à première vue, plus compliquée que celle-ci, parce qu'elle est beaucoup plus apte à exprimer des mélodies d'une aussi grande richesse, et au fond plus facile.

CHAPITRE PREMIER.

Coup d'œil sur l'histoire du plain-chant.



'HISTOIRE du plain-chant embrasse son origine, son extension, sa conservation, la méthode et la manière de l'exécuter, les compositions qui s'y sont ajoutées plus tard et l'hymnodie chrétienne; elle comprend enfin une théorie musicale, soit générale soit spéciale, appropriée à l'enseignement.

Dans l'histoire du plain-chant, depuis son origine jusqu'à nos jours nous pouvons distinguer quatre grandes périodes :

1° La période de formation, jusqu'à S. Grégoire (600),

2° la période de splendeur et de conservation intacte (600-1600),

3° la période de décadence (1600-1800), enfin

4° la période de restauration, à partir de 1845.

I. — Période de Formation jusqu'a S. Grégoire.

Origines de la prière liturgique.

Le culte chrétien commença à se développer avec plus de liberté et de pompe extérieure, lorsque l'Eglise, au lendemain des persécutions (313), prit une place importante dans la vie publique, sous le patronage des empereurs. Le chant ecclésiastique se déploya en même temps que la liturgie. Celle-ci était la prière commune de la chrétienté. Tous s'y unissaient avec ferveur. Le peuple y participait avec un saint enthousiasme. Dans leurs homélies pastorales, les saints Pères se plaisent à y faire allusion. Ils mettent tous leurs soins à animer cette participation extérieure et surtout le chant lui-même du souffle intérieur de la piété. Ils encouragent les fidèles à s'unir avec ardeur aux saints Offices et au chant. Les grandes pensées qu'ils développent à ce propos contiennent les principes fondamentaux qui règlent la place réservée à la musique et au chant dans la liturgie. (1)

Rôle du peuple dans les Offices divins.

Premières réformes.

La liturgie primitive et universelle établie par les Apôtres, c'est-à-dire la célébration du saint Sacrifice d'après le rite le plus ancien, eut à subir des modifications et des abréviations, conformément aux exigences nouvelles des temps. La liturgie grecque fut remaniée par S. Basile et S. Jean Chrysostome, celle de Milan par S. Ambroise, et celle de Rome par un Pape au IVme siècle.

Origine des heures canoniales.

En dehors de la liturgie du saint Sacrifice, le peuple et le clergé se réunissaient chaque jour pour la prière commune, appelée *Officium*, prière d'office : le matin, pour les *Matines* (2), et le soir pour les *Vêpres;* en outre ils avaient les heures de *Tierce, Sexte* et *None* à réciter en privé dans le courant du jour.

Description des anciens Offices.

Toute la prière liturgique était chantée; les mélodies y étaient simples, comme nos récitatifs et nos antiennes les moins ornées. Les chants du prêtre ressemblaient à ceux de nos préfaces.

(1) V. S. Athanase, S. Basile, S. Ambroise et surtout S. Jean Chrysostome, S. Augustin et S. Hilaire.

(2) On désignait autrefois du nom de Matines l'Office du matin que nous appelons Laudes aujourd'hui.

L'évêque ou le prêtre célébrant chante les prières, et le diacre, qui chante les avertissements et les exhortations, fait l'office de médiateur entre le pontife et le peuple. Le prêtre est assisté dans le saint Sacrifice et dans les prières par la phalange sacrée des clercs groupés dans le chœur, ainsi que par le peuple qui remplit le vaisseau de la basilique. Toute la cérémonie présente une unité merveilleuse; elle est vivante dans sa simplicité et porte l'empreinte d'une majesté grandiose et irrésistible.

Réforme de S. Ambroise.

Le chant est responsorial et antiphonal. Cependant, grâce à S. Ambroise, la liturgie occidentale s'enrichit de dispositions nouvelles, revêt une plus grande variété et reçoit comme le germe de ses développements ultérieurs. Les hymnes et les antiennes ambrosiennes se répandent rapidement dans tout l'Occident. C'est à l'époque intermédiaire entre S. Ambroise et S. Grégoire que se formèrent les mélodies jubilatoires.

Chant ambroisen.

Si l'on en croit l'opinion généralement accréditée, le chant ambrosien se serait borné aux quatre modes authentiques; il aurait eu un rythme métrique et une modulation simple. Nous pensons que ces trois assertions ne sont pas assez justifiées. Il est inexact d'abord que les quatre modes plagaux aient été introduits pour la première fois par S. Grégoire; les sources du moyen âge ne nous apprennent rien de ce genre. La mélodie de la préface et le *Flectamus genua*, qui remontent à une date antérieure, ont une modulation hypodorique bien caractérisée (1). L'erreur semble provenir de ce que jadis on regardait l'authentique et son plagal comme un seul mode. En outre, le rythme du chant ambrosien était libre et non métrique, comme on le conclut à tort d'un texte mal interprêté de Guy d'Arezzo. Enfin les mélodies étaient tantôt très simples, tantôt très riches, ainsi que nous l'attestent des auteurs dignes de foi, non moins que des mélodies conservées jusqu'à nos jours. (2) Sans doute, il existe une différence entre le

(1) Cet argument à lui seul ne serait pas tout à fait concluant, car on peut considérer ces mélodies comme basées sur le tétrachorde phrygien, avec une conclusion faite sur la dominante au lieu de la finale ordinaire, comme du reste cela se rencontre assez fréquemment dans ces sortes de chants. (Note du Traducteur.)

(2) Grâce à l'obligeance de M. Rosenthal de Munich, l'auteur a eu l'avantage d'étudier un code de mélodies ambrosiennes, manuscrit unique du XIe siècle.

chant romain et le chant ambrosien, mais elle n'est pas aussi notable qu'on s'est plu à le croire généralement.

Nous ne possédons que peu de renseignements épars sur les écoles de chantres en Orient, à Constantinople, en Afrique et en Italie.

Poètes chrétiens antérieurs à S. Grégoire.

Voici les principaux poètes chrétiens de l'époque qui précède S. Grégoire :

† 379. *S. Hilaire de Poitiers.* (*Beata nobis gaudia*).

† 397. *S. Ambroise* (*Æterne rerum conditor; Deus Creator omnium; Æterna Christi munera; Nunc sancte nobis Spiritus,* etc.)

Le cinquième siècle vit fleurir :

† 413. *Prudence.* (*Quicumque Christum quæritis; Ales diei nuntius; Nox et tenebræ et nubila; Salvete flores Martyrum*);
Sedulius. (*A solis ortus cardine*);

† 600? *S. Vénance Fortunat,* dont les hymnes appartiennent aux plus beaux trésors de cantiques que possède la sainte Eglise. (*Vexilla regis; Pange lingua gloriosi lauream; O Redemptor,* de la consécration des saintes Huiles; *Salve Festa dies,* pour le jour de Pâques; *Quem terra, pontus; O gloriosa Domina; Ave maris stella?*).

II. — Période de Splendeur et de Conservation intacte (600-1600).

1° S. Grégoire et son Antiphonaire.

Réforme de S. Grégoire le Grand.

S. Grégoire le Grand (590-604) régla définitivement la liturgie de l'Eglise romaine. Il s'occupa davantage encore du chant liturgique. Il rassembla tout ce qui existait, compléta le recueil, et réunit le tout dans un Antiphonaire qu'il déposa sur le maître-autel de S. Pierre. Il créa une corporation, une école de chantres, et l'initia lui-même au chant sacré. Dans le palais de Latran on montrait encore au XIme siècle la couche d'où le Pontife, retenu par la maladie, instruisait les enfants, ainsi que la verge dont il se servait pour les maintenir dans l'ordre. Saint Grégoire éleva le chant liturgique à sa plus haute perfection. Avec lui se termine sa période de développement. D'après le portrait qu'en trace la tradition, le saint Pontife est un chantre merveilleux, un compositeur de génie, tel qu'il en surgit peu dans le cours de longs siècles.

Les mélodies grégoriennes.

Pendant plus de mille ans ses mélodies ont fleuri, et de nos jours encore elles se recouvrent des parfums et des fleurs d'un printemps

sans cesse renaissant. Le grand Pape paraissait si puissant, et si supérieur, même aux yeux de ses contemporains, qu'au jugement de ses derniers, aucun de ses devanciers n'avaient atteint à la hauteur de son génie. Au moyen-âge, on crut que le Saint-Esprit lui avait inspiré ses chants. Son Antiphonaire était regardé comme un monument sacré et inviolable. Plusieurs Papes, après lui, ont entrepris des travaux concernant l'Office liturgique; mais l'Antiphonaire de saint Grégoire, et surtout ses chants de la Messe, n'ont subi aucun changement. Lorsque Grégoire II établit un Office de la Messe pour tous les jeudis du Carême, on n'osa pas mettre de nouvelles mélodies à côté des mélodies grégoriennes, mais on glana dans toute l'année liturgique les chants dont on composa ces sept Messes.

L'école romaine.

L'école romaine de chant sacré fut préposée à la garde de ce trésor de mélodies. Pendant les deux premiers siècles qui suivirent saint Grégoire, la *Schola* romaine nous apparaît comme la plate forme et l'arche sainte du chant liturgique. C'est auprès d'elle que les mélodies sacrées étaient gardées en lieu sûr; c'est elle qui les donnait aux peuples nouvellement convertis. Nul doute que cette école, remplie de l'esprit de S. Grégoire, n'ait été, dans la mesure du possible, un véritable idéal de chœur liturgique. Toutefois, elle était encore renfermée dans des limites étroites, et le chant grégorien avait pour mission de devenir le bien commun de toute l'Eglise d'Occident.

2° Propagation du chant grégorien en Angleterre et en France.

Evénements qui firent époque dans l'histoire de la propagation du chant grégorien.

Pour donner une esquisse de la manière dont le chant de S. Grégoire se répandit en Occident, nous citerons, par ordre de date, les différents événements historiques qui contribuèrent à cet heureux résultat.

596 S. Grégoire envoie son ami, le saint Abbé Augustin, avec quarante moines, en Angleterre, pour convertir cette nation. Les apôtres de l'île des Angles y introduisent le chant romain.

669 Le Pape Vitalien donne un nouveau secours à l'Angleterre en lui envoyant l'Abbé Hadrien et Théodore, futur Evêque de Cantorbéry.

679 A son retour de Rome, S. Benoît Biscop emmène avec lui le chantre romain Jean, Abbé de St-Martin; celui-ci instruit

les moines de Cantorbéry et beaucoup d'autres accourus de toutes parts pour apprendre le chant et la liturgie de l'Eglise de Rome. (1)

Vers la même époque, S. Wilfrid de York introduit le chant romain dans son monastère de Ripon, au nord de l'Angleterre.

747 Le deuxième concile de Cloveshoe achève l'introduction de la liturgie et du chant romain. L'un et l'autre semblent aux peuples germains d'une telle élévation et grandeur, qu'ils n'épargnent aucune peine pour se mettre en possession de ce trésor. Ces efforts ont pour résultat d'établir avec Rome des rapports intimes et salutaires, et d'assurer la prospérité de l'Eglise d'Angleterre. Des monastères sans nombre couvrent le pays; jour et nuit le chant romain prête ses accents à la louange divine; l'Angleterre d'alors est devenue ce que S. Grégoire en avait voulu faire : l'île des anges, l'île des saints."

Un peu plus tard, grâces surtout aux efforts de Pepin et de Charlemagne, la terre des Francs reçoit, elle aussi, le chant romain.

758 Le Pape Paul envoie à Pepin, sur sa demande, l'Antiphonaire et le Responsorial romains.

Peu après, il envoie en Gaule, pour l'instruction des clercs francs, son secundicerius Siméon. Rappelé soudainement, ce dernier prend avec lui quelques-uns de ses élèves pour achever à Rome le cours commencé.

Le saint évêque Chrodegang introduit vers ce temps le chant romain à la cathédrale de Metz.

752 Déjà en cette année, le Pape Etienne envoie douze chantres en Gaule. Mais ceux-ci, n'aimant pas de communiquer leur chant aux Francs, se concertent et donnent chacun un enseignement différent. Telle est du moins la légende. Le fait certain, c'est que l'on se vit obligé de se rendre à plusieurs reprises à Rome, pour améliorer de nouveau le chant qui avait déjà subi des modifications; soit, comme le pense Dom Guéranger, que les Francs se soient laissés aller à leur amour de la nouveauté, soit que la tradition du chant ait dû nécessaire-

(1) Ordinem ritumque canendi ac legendi viva voce edocendo. Beda. hist. eccl. 4. 18.

ment éprouver bien des hésitations et des altérations, avant que les peuples du Nord se la fussent entièrement assimilée.

Charlemagne envoie deux clercs à Rome, dont l'un devient professeur à Metz, et l'autre enseigne à la Cour.

787 Deux chantres romains, Théodore et Benoît, envoyés par le Pape Hadrien, arrivent à Metz et à Soissons, munis de transcriptions authentiques, et y enseignent le chant.

790 Enfin le Pape Hadrien envoie Pierre et Romain, avec des copies fidèles. Romain resta à S. Gall, Pierre à Metz. L'un et l'autre fondèrent des écoles célèbres qui exercèrent une grande influence. Ils passèrent leur vie dans le pays des Gaules, où ils établirent ainsi une tradition fixe, et assurèrent l'existence d'un chant romain authentique. Grâce aux mesures énergiques prises par Charlemagne, l'ancienne liturgie gallicane fut partout remplacée par la liturgie romaine, et le chant romain fut cultivé avec zèle aussi bien dans les écoles des cathédrales que dans celles des monastères.

Mérites de Charlemagne.

3o Phases diverses du plain-chant au moyen âge.

Le moyen âge.

Introduit de la sorte dans la chrétienté de l'Occident, le plain-chant jouit d'une longue période de prospérité, jusque vers la fin du moyen âge. Il vivait de la liturgie et dans la liturgie. Chaque jour ses mélodies résonnaient depuis minuit jusqu'au delà du coucher du soleil dans des milliers de cathédrales et de monastères. L'Office liturgique était chanté tout entier, et cela par un chœur nombreux, car la plupart des abbayes comptaient au delà de cent moines, et ceux qui le chantaient étaient des hommes qui regardaient l'Office divin comme un devoir sacré, la mission la plus noble et le but unique de leur vie. Aussi les monastères étaient-ils avant tout la terre privilégiée, en quelque sorte la vraie partie du plain-chant. L'exercice quotidien, joint à une connaissance approfondie et à une haute estime du chant liturgique, permettait aux moines d'entrer bien plus avant dans l'intelligence du chant grégorien qu'il ne nous est possible de le faire aujourd'hui.

Rôle des monastères.

L'apogée de la liturgie.

On se forme rarement de nos jours une idée exacte de la beauté de la liturgie à cette époque. L'Office divin et la liturgie faisaient les délices de toute la chrétienté. Tous se réjouissaient de ce qui contribuait à le relever; chacun souffrait de ce qui venait à l'amoindrir. Charlemagne estimait que la liturgie romaine et le

chant romain étaient un facteur puissant pour relever la vie religieuse et intellectuelle de ses peuples.

Estime des grands princes chrétiens pour le saint Office.

Les plus grands monarques de ce temps regardaient la participation à l'Office canonial ou monastique comme une véritable obligation. Charlemagne, Alfred le Grand, Othon I le Grand, Louis le Gros, Robert Capet, Fulques d'Anjou, assistaient tous les jours à l'Office solennel. La chrétienté tout entière semblait n'avoir qu'une bouche pour chanter la louange divine dans la forme sublime que lui avait donnée S. Grégoire le Grand.

La période de prospérité compte trois phases.

Cette longue période de prospérité dont le plain-chant jouit au moyen âge se subdivise en trois phases. La première, qui va de 600 à 950 ou à l'an 1000, est la phase de possession tranquille et d'apogée du chant liturgique. Dans la seconde, qui s'étend jusqu'à la fin du XIIIme siècle, tout en conservant intact le trésor des mélodies grégoriennes, on ne parvient plus à exprimer, dans les nouvelles compositions dont on enrichit l'Office divin, cet esprit pur du style grégorien qui pénètre encore si vivement les productions de la première phase. Les ouvrages théoriques se multiplient, le travail de la science rivalise avec l'art du chant. Avec le XIVme siècle s'ouvre la troisième phase. La tradition qui maintenait au plain-chant sa vigueur et sa vie, depuis le VIIme siècle, s'affaiblit et s'épuise. Le chant polyphone absorbe de plus en plus les forces musicales; le plain-chant ne domine plus; on commence même à le négliger.

Enumération des écoles et des auteurs les plus célèbres de la 2me période.

Voici, suivant l'ordre de ces trois phases (*A B C*), les écoles les plus remarquables, ainsi que les compositeurs et les auteurs les plus célèbres qui fleurirent pendant la deuxième période du plain-chant.

Première phase.

S. Gall.

(*A*) L'*école de S. Gall* constitue le foyer le plus brillant de la première phase. Elle n'est autre chose qu'une imitation vivante de l'école romaine. S. Gall était renommé au loin pour la beauté de ses Offices et la splendeur de ses chants. Ce monastère fournit une pléïade de moines qui s'acquirent les plus grands mérites dans le chant sacré. Les plus anciens sont Ison et Marcell, qui eurent la gloire d'avoir pour élèves *Ratpert* († 900), *Tutilo* († 915) à la fois peintre, sculpteur, architecte, poète, compositeur et inventeur des tropes, et *Notker Balbulus* († 912), le pieux chantre des séquences. Le Doyen Waltram et l'Abbé

Hartmann vinrent s'ajouter à ces trois chantres de premier mérite. L'école de chant fondée par ces hommes remarquables persévéra pendant deux siècles, sans rien perdre de sa vigueur. Elle fut illustrée par des noms tels que Eckehard I, Eckehard II dit le Palatin († 996), Notker II, appelé le Physicien († 981), Notker Labeo († 1022), Eckehard IV († 1036). Les compositions de Notker et de Tutilo sont nobles, pleines d'élan et de richesse mélodique, et témoignent d'une grande intelligence de la forme classique. Elles sont assurément ce qu'on a produit de mieux en Allemagne en fait de plain-chant.

L'*école de Metz* ne le cédait guère à celle de S. Gall, sa rivale. *Metz.*
Celle de Reichenau avait aussi une grande célébrité. *Reichenau.*

Parmi les compositeurs, les poètes et les auteurs de traités de musique, outre les chefs de l'école de S. Gall, nommés plus haut, citons encore les noms suivants :

(† 604) *S. Grégoire le Grand* composa, outre les mélodies dont nous avons fait mention, plusieurs hymnes, parmi lesquelles : *Ecce jam noctis; Primo dierum omnium; Nocte surgentes; Lucis Creator; Audi benigne;* etc.

(† 735) Le *Vénérable Bède* laissa plusieurs compositions de même genre.

(† 804) *Alcuin*, le célèbre Abbé de Tours, consacra un passage à la musique dans l'encyclopédie qu'il écrivit pour ses élèves; c'est le premier et le plus concis des traités que nous possédions sur le plain-chant.

(† 850) *Aurélien de Réome*, moine bourguignon, composa sur le plain-chant un traité étendu et important.

Remi d'Auxerre écrivit sur la théorie de la musique grecque.

(† 915) *Réginon*, Abbé de Prüm et compositeur, rédigea un abrégé pratique du plain-chant.

(† 930) *Hucbald*, moine de St-Amand en Flandre, poète, compositeur et auteur de trois traités de musique, s'occupa beaucoup de la théorie des Grecs.

Nous possédons en outre des hymnes de Charlemagne (*Veni Creator?*), de Paul Diacre (*Ut queant laxis*), de Rabhan Maur (les hymnes des SS. Anges), de Théodulphe d'Orléans (le *Gloria laus* du dimanche des Rameaux), et d'autres encore.

Deuxième phase.

(*B*) La deuxième phase du développement du chant grégorien au moyen âge coïncide avec une nouvelle période littéraire, qui s'ouvrit après les migrations des Normands, des Sarrasins et des Hongrois. Elle se distingue par une grande fécondité musicale. Chaque monastère cherchait à avoir un Office richement orné, pour son patron ou un saint particulièrement vénéré. On composa donc beaucoup d'antiennes, de répons, d'hymnes, de séquences et de tropes; mais peu de chants de Messe proprement dits. Les mélodies sont encore bonnes; mais elles n'ont plus, à beaucoup près, la grandeur, la fraîcheur, l'originalité et le spontané des anciennes mélodies grégoriennes. Vers la fin du Xme siècle, on constate une déviation sensible de l'ancien genre de compositions grégoriennes. D'autre part, on sentait vivement le besoin d'une notation exacte. Plusieurs essais dus à S. Odon, à Hucbald, à Herman Contract, aboutirent enfin à l'introduction de la portée. Dès le XIme siècle, on commença à consigner par écrit les usages liturgiques, tels que ceux de Cluny, de Hirschau, du Bec, de Farfa. Ces monuments, joints aux livres choraux, nous fournissent un tableau complet de l'Office divin, tel qu'il était célébré à cette époque. Ils détruisent de fond en comble le préjugé trop universellement accrédité, que le chant sacré était alors enfoui dans le désordre et l'arbitraire. On voit en effet, par ces usages, que tout était réglé, jusqu'à chaque mouvement, chaque antienne, chaque verset. Les livres de chœur sont écrits avec un zèle admirable et un luxe étonnant; ils s'accordent entre eux pour les mélodies, et quiconque est plus ou moins initié aux neumes peut les lire sans difficulté.

Evolution de la deuxième phase. — *Introduction d'une notation exacte.* — *Usages de Cluny, etc.*

Illustrations de cette époque.

La série des chantres, maîtres et compositeurs qui illustrèrent cette époque, est innombrable; nous ne pourrons en citer qu'une faible partie. Elle s'ouvre par

(† 942) *S. Odon de Cluny.* Il composa des antiennes en l'honneur de S. Martin, inventa une méthode pratique de notation et fut auteur (?) d'un traité de musique et d'un tonaire.

(† 997) *Létald*, moine de Micy, composa encore dans l'ancien style un splendide Office de S. Julien du Mans. (1)

(1) Non enim mihi placet quorumdam musicorum novitas, qui tanta dissimilitudine utuntur, ut veteres sequi omnino dedignentur auctores.
(Vita Juliani).

(† 1029) *Fulbert de Chartres* composa des répons, des hymnes et des séquences.

(† 1031) *Robert, roi de France*, composa de beaux répons, que Fulbert mit en musique. Le style s'écarte déjà sensiblement de l'ancien.

(† 1040?) *Guy d'Arezzo*, moine de Pompose, perfectionna la notation par le système de lignes d'après lequel il écrivit les mélodies grégoriennes. Le Pape Jean XIX le reçut avec grands honneurs. Entre autres traités, il composa le Microloge, qui est le plus pratique de tous les manuels de plain-chant écrits au moyen-âge.

(† 1054) Le Pape *S. Léon IX* composa beaucoup de chants; entre autres un Office de S. Grégoire, de Ste Odile, etc. ainsi qu'un *Gloria* très répandu.

(† 1054) *Herman Contract*, moine de Richenau, poète, compositeur, théoricien, mathématicien et historien, est l'auteur des antiennes de la T. S. Vierge *Alma Redemptoris* et *Salve Regina*.

(† 1091) *Guillaume*, Abbé de Hirschau, d'abord moine de S. Emmeran, à Ratisbonne, où était une école florissante, composa un savant traité, plus étendu que ceux de ses devanciers, et fit beaucoup comme Abbé pour la liturgie et le plain-chant.

(† 1153) *S. Bernard*, Abbé de Clairvaux, entreprit de vastes travaux dans le but de conserver un bon chant liturgique dans les monastères cisterciens. On attribue au saint Abbé, ou à un de ses élèves, la composition d'un *Tonale* intéressant. Il composa en outre un Office et des hymnes qui, malgré leurs qualités, trahissent les défauts des productions liturgiques de son époque. Grâce à leur esprit conservateur, les Cisterciens résistèrent aux fluctuations et aux innovations liturgiques des siècles suivants, et conservèrent sans altération les institutions de chant sacré qu'ils avaient trouvées au XIIme siècle, à la naissance de leur Ordre. Les Chartreux partagent avec les Cisterciens l'honneur d'avoir pendant longtemps gardé un plain-chant intègre et sans corruption. Au XIIIme siècle, l'Ordre nouvellement fondé des Domini-

cains s'appliqua avec un grand zèle au plain-chant et conserva les mélodies dans leur pureté, en sorte que les anciens livres choraux des Frères-Prêcheurs fournissent une source importante à l'étude du chant liturgique.

(† 1173) *Adam* du monastère de S. Victor de Paris est assurément le plus grand poète de séquences. Ses poésies se distinguent par la richesse des pensées et des images, la splendeur de l'expression et la vivacité de la conception. L'année liturgique de Dom Guéranger a recueilli et vulgarisé les plus belles de ses compositions. (1)

(† 1179) *S[te] Hildegarde*, Abbesse du Mont S. Rupert, près de Mayence, fut initiée au plaint-chant d'une manière surnaturelle. Ses compositions, au nombre de soixante-dix, se rapprochent des plus anciennes mélodies grégoriennes par l'élévation de leur élan et la richesse de leurs jubilations.

Meilleures productions de cette époque.

Parmi les meilleures productions du XIII[me] siècle, se distinguent les Offices de la Fête-Dieu, de la Transfiguration de N.-S. et de la Visitation, qui se sont maintenus dans le Bréviaire à cause de leur mérite. Les mélodies du premier de ces Offices sont empruntées à une époque antérieure, parce qu'on avait perdu alors le secret de la composition.

Troisième phase. *Commencement de la décadence.*

(*C*) A partir du commencement du XIV[me] siècle, le goût et le zèle pour le plain-chant ne sont plus si universels. La liturgie, comme toute la vie ecclésiastique, ne se trouve plus à sa hauteur d'autrefois. L'introduction de la musique mesurée, qui se déploya à cette époque avec tout le charme de la nouveauté, porta le plus rude coup au plain-chant. Les nombreuses séquences composées à cette époque étaient souvent puissantes de conception, mais sans forme et sans valeur liturgiques. Elles prennent tout à fait l'allure du cantique ou de la chanson. Le cantique d'église, si répandu en Allemagne, sortit comme un développement naturel des séquences de la décadence, et parvint déjà dans les siècles suivants à

Signes de la décadence.

sa période d'apogée. Les livres choraux de cette époque sont souvent écrits d'une manière superficielle, en mauvais caractères; ils ne

(1) Stimmen aus Maria-Laach. 1184.

tiennent généralement aucun compte ni de la forme ni du groupement des notes, indispensables cependant, l'un et l'autre, à l'intelligence des mélodies. Celles-ci commencent même à offrir des variantes.

Auteurs qui fleurirent encore à cette époque.

(† 1215) Innocent III composa la séquence de la Pentecôte *Veni sancte Spiritus*, etc.

(† 1306) *Jacopone da Todi* le *Stabat Mater*.

Les traités de musique embrassent pour la plupart la *musica plana* ensemble avec la *mensurabilis*. Les principaux auteurs sont: Engelbert, abbé d'Admont (XIVme siècle), Francon de Cologne, qui cultiva la musique mesurée (XIIIme siècle), Elie Salomon, clerc de Périgord (1274), Jean de Muris, professeur à la Sorbonne (1370), Marchettus de Padoue (XIVme siècle), le bénédictin Adam de Fulda († 1460), Casorus de Milan († 1522), Glareanus (Henri Lorit de Glarus), professeur à Zurich († 1562).

III. — Période de décadence. (1600-1800).

Causes de la décadence du chant grégorien.

“ Les anciens manuscrits, jusqu'au XVIme siècle, présentent une concordance frappante dans les mélodies; les variantes que l'on y rencontre ne portent le plus souvent que sur des particularités. Ce n'est qu'au temps où l'intelligence intime de la tradition ecclésiastique vint à se perdre toujours davantage, surtout où la musique plus récente conquit la prépondérance, où l'on s'étudia en plusieurs endroits à abréger d'une manière arbitraire les chants devenus intelligibles, ce n'est qu'alors, disons-nous, que les écarts dans le chant liturgique commencèrent à s'accentuer et à devenir graduellement plus notables. ” (1) Le mépris que l'on affectait pour les traditions du moyen-âge était, on le sait, une suite naturelle du courant humaniste qui entraînait tout à cette époque. La pratique du plain-chant baissa, en outre, pour des raisons intrinsèques, inhérentes à la vie ecclésiastique elle-même. Les excroissances qui avaient bouleversé la liturgie, à la fin du moyen âge, par des séquences et des hymnes sans vie, par des antiennes rimées, etc., entraînèrent le plain-chant dans leur propre disgrâce. De là vient que l'on s'occupa beaucoup de remanier le plain-chant,

Essais de remaniement.

(1) Jacob. *L'art au service de l'Eglise* 1870. p. 387.

dans le but de lui donner une forme mieux en harmonie avec les exigences de la nouvelle époque qui s'ouvrait. La presse récemment inventée rendit d'immenses services à ce besoin liturgique. Les imprimeries rivalisèrent d'ardeur dans toute l'Europe à Rome, Turin, Grenoble, Lyon, Toulouse, Besançon, Dijon, Paris, Rennes, Utrecht, Anvers, Mayence, Kempten, Augsbourg, Dillinger, Kracovie, etc. Les éditions des in-folios, graduels et antiphonaires, sont si nombreuses qu'on ne peut presque pas se faire une idée du débit qu'une telle production semble supposer. Plusieurs de ces éditions sont de véritables œuvres de luxe au point de vue typographique. Cependant, comme elles sont toutes plus ou moins le produit de modifications et d'abréviations des chants anciens, faites d'autorité privée, il s'en suit qu'elles ne s'accordent pas les unes avec les autres. Aussi n'ont-elles qu'une simple valeur historique, si l'on excepte le graduel sorti à Rome, en 1615, de l'imprimerie médicienne. Ce dernier se relie aux réformes des livres liturgiques ordonnées par le Concile de Trente, et contient, ainsi que l'indique le titre même de l'ouvrage, un chant réformé et remanié par ordre de Paul V.

L'édition médicienne de Paul V.

En France, on s'occupa plus à fond du plain-chant, malheureusement sans heureux résultats. On écrivit beaucoup de traités qui contiennent plusieurs choses importantes au point de vue de la science : tels sont les traités d'Eveillon, Millet, Jumilhac, De la Feillée. On publia également des œuvres en plain-chant. Le plus fécond en productions de ce genre fut *Nivers*, le célèbre maître de la chapelle royale, sous Louis XIV. Fermement convaincu que le plain-chant avait besoin d'un remaniement complet, Nivers ne manqua pas de l'entreprendre. Grâce à son immense influence, il domina son époque par ses nombreuses éditions. Celle qu'il publia en 1697, avec privilège royal, servit de modèle à un grand nombre d'autres. Toute l'Eglise de France écarta la liturgie romaine et se fit un missel et un bréviaire à sa propre fantaisie. Pour les textes nouveaux on composa des mélodies dans le style emphatique de l'époque. Les plus célèbres compositeurs de cette période sont : *Dumont* († 1684), maître de chapelle de la Cour, et Lebœuf, chantre de la cathédrale d'Auxerre. Les hymnes sont de Santeuil, Letourneux, Gofie et d'autres poètes moins remarquables.

Célèbres compositeurs de cette époque. Nivers.

Parmi les travaux littéraires de cette époque se distinguent les ouvrages des auteurs suivants : *Travaux littéraires de cette époque.*

Le *Cardinal Bona*, cistercien, composa la " Divina psalmodia. "

Jumilhac, savant mauriste publia " La science et la pratique du plain-chant " (1674).

Gerbert, Abbé de S. Blaise, écrivit deux ouvrages, l'un sur l'histoire du plain-chant : " De cantu et musica sacra, a prima ecclesiæ ætate usque ad præsens tempus, " l'autre sur les auteurs qui ont traité du chant sacré : " Scriptores ecclesiastici de musica sacra."

Beaucoup d'ouvrages historiques, entre autres celui de Thomasi, offrent des sources intéressantes.

Le XVIme et le XVIIme siècle ont produit beaucoup d'hymnes. Celles-ci sont souvent pleines de génie et d'élan, mais elles présentent des défauts au point de vue liturgique; elles se prêtent mal à être chantées et manquent par conséquent leur but principal. Elles sont aux hymnes antiques ce qu'un tableau de Caravaggio est à une œuvre de Fra Angelico ou à une mosaïque des anciennes basiliques. *Hymnes du XVIme et XVIIme siècles.*

IV. — Période de Restauration.
(A partir de 1845 environ.)

Avec le réveil de l'esprit chrétien dans les pays catholiques s'ouvrit naturellement une nouvelle ère de prospérité pour le plain-chant, qui est le chant de l'Eglise par excellence. Le souvenir du trésor précieux des vieilles mélodies que les accents souvent mondains des maîtres modernes avaient réduites au silence, redevint vivant et s'empara des esprits. On alla reprendre les vieux livres liturgiques, couverts de la poussière de l'oubli, et on recommença à s'en servir dans le chœur. En même temps que le zèle soutenait et stimulait les âmes, une étude attentive du passé éclairait toujours plus les intelligences, grâce à des travaux importants publiés sur le plain-chant. La France surtout s'acquit à cet égard un titre spécial à la reconnaissance du monde catholique. Les longues luttes qui amenèrent enfin dans ce pays le retour à la liturgie romaine contribuèrent pour une large part à développer les études du chant grégorien, en provoquant un grand nombre d'écrits polémiques qui éveillèrent l'attention et l'intérêt *La restauration du plain-chant.* *En France.*

général et jetèrent une vive lumière sur la question. Le mérite principal dans cette campagne de restauration liturgique revient au savant et pieux abbé de Solesmes, Dom Guéranger. Son remarquable travail sur les “ Institutions liturgiques ” donna une puissante impulsion à l'étude de la liturgie aussi bien qu'à celle du plain-chant. Le P. Lambillotte, illustre jésuite belge, appuya ses érudits travaux sur une sentence de Dom Guéranger. La découverte et la publication du célèbre manuscrit de S. Gall, — qui est probablement une copie apportée de Rome par le chantre Romanus, — ainsi que le manuscrit de Montpellier, retrouvé par Danjou, donnèrent la bonne direction aux recherches historiques. Le cardinal Gousset, l'un des prélats de France les plus éminents et les plus méritants de la restauration de la liturgie romaine, nomma une commission composée des plus habiles connaisseurs de plain-chant, tels que MM. Alix, Bonhomme, Tesson, avec mission d'éditer un graduel d'après les anciennes sources. Ce travail, édité chez Lecoffre, à Paris, servit grandement à éclaircir les idées.

Dom Guéranger.

A côté des recherches faites en France, et presque indépendamment d'elles, un groupe restreint de savants, mais d'hommes d'élite, tels que Hermesdorff, Schlecht et Schubiger, travaillaient en Allemagne à résoudre le même problème. La société allemande de Ste Cécile fit beaucoup, elle aussi, pour remettre le plain-chant en vigueur. Deux manuels publiés à cette époque, l'un “ Magister choralis ” de M. Haberl, l'autre “ Plain-chant et Liturgie ” dû à la plume éloquente d'un moine de Beuron, sont restés justement célèbres.

En Allemagne.

Société Ste Cécile.

La Belgique participa au double mouvement imprimé à la restauration du plain-chant en France et en Allemagne. Tandis que l'Archidiocèse de Malines publiait, sous la direction de M. Duval, une nouvelle édition, malheureusement trop mutilée, d'autres diocèses cherchèrent à faire revivre le véritable esprit des éditions relativement bonnes qu'ils possédaient. Le mouvement acquit une plus grande importance, le jour où le savant musicologue belge, M. le chanoine Van Damme, aidé de plusieurs ecclésiastiques éminents des divers diocèses, réussit à fonder en Belgique la société de S. Grégoire, déjà très florissante aujourd'hui, et à créer à Malines, sous la direction du célèbre Lemmens et le haut patronage de N. N. les Evêques de Belgique, un Conservatoire de

En Belgique.

Société S. Grégoire. Institut Lemmens.

musique religieuse. (1) Grâce à la renommée du prince des organistes de ce siècle, l'institut Lemmens prospéra dès son début, et le talent aussi sympathique et dévoué que solide et brillant de M. Edgar Tinel, son digne successeur, le rend plus florissant d'année en année.

L'Italie ne pouvait rester plus longtemps en arrière. Un mouvement se créa surtout dans le Nord, sous l'impulsion des maîtres Gallignani, Tebaldini, Bossi, Bonuzzi, etc., ce dernier auteur d'un excellent manuel de chant grégorien. A Rome même, la nouvelle école trouva un vaillant défenseur dans le P. A. de Santi, collaborateur à la *Civiltà Cattolica.*

A mesure que l'étude approfondie des sources primitives permettait de se rendre plus parfaitement compte de l'ancien chant grégorien, le besoin d'exprimer les vieilles mélodies en notation plus traditionnelle s'imposait davantage. Cette tache revenait à un disciple du maître qui avait donné la première impulsion au mouvement. Dom Pothier, moine bénédictin de Solesmes et fils de Dom Guéranger, s'en acquitta d'une manière supérieure dans une série de travaux, en particulier dans ses " Mélodies grégoriennes " et dans son " Graduel ", édités l'un et l'autre par la célèbre imprimerie liturgique de Desclée-Lefebvre à Tournay. Ce dernier travail valut à Dom Pothier un bref pontifical, dans lequel SS. Léon XIII loua son zèle pour la tradition de S. Grégoire.

Dom Pothier.

Malheureusement, à mesure que se multipliaient les travaux et les études pour la restauration du plain-chant, des controverses très vives surgirent au sujet de la forme authentique de la mélodie grégorienne, et surtout de la forme la mieux appropriée aux besoins de notre époque. L'autorité romaine intervint dans le débat. La Sacrée Congrégation des Rites fit choix d'une édition parmi les anciennes éditions du plain-chant, la fit réimprimer à l'usage du culte liturgique, chez l'éditeur pontifical Pustet de Ratisbonne, et, à plusieurs reprises, la déclara authentique. Voici la liste des livres officiels : Graduale romanum, — réimpression de

Editions officielles de Pustet.

(1) L'ouvrage posthume de Lemmens sur le plain-chant, récemment mis au jour par les soins de M. l'abbé Duclos, fournit des détails intéressants sur la création de l'école de musique religieuse de Malines. Nous signalons en particulier les pages magistrales dans lesquelles Lemmens trace le programme et la mission de l'institut auquel il devait laisser son nom. (Note du Trad.)

l'édition médicienne de 1614 ou 1615, — Antiphonarium romanum, Vesperale romanum, Directorium chori romanum, Processionale. Les autres chants se trouvent dans le Rituale et le Pontificale romanum.

CHAPITRE II.
Caractéristique des modes du plain-chant.

Chaque mode à un sentiment propre.

N a beaucoup et diversement écrit sur la manière ou la possibilité de définir avec précision le signe caractéristique des modes du plain-chant. Les uns sont allés trop loin dans leur diagnose; d'autres, trop catégoriques dans leur négation, ont nié absolument la possibilité de cette analyse. Et pourtant, ne semble-t-il pas que des mélodies basées sur des éléments si différents, comme le sont les huit échelles de modes, doivent nécessairement aussi présenter un caractère intrinsèque spécial? Déjà S. Augustin observe la connexion, l'action réciproque qui existe entre certaines affections de l'âme et certaines formes mélodiques. (1) Les anciens, dont le témoignage en cette matière est assurément digne de confiance, attribuaient à chaque mode une physionomie propre, une espèce d'individualité. Guy d'Arezzo dit que le musicien exercé reconnaît aussitôt les propriétés et le caractère particulier des modes, tout comme un homme habile dans la connaissance des races distingue immédiatement un Grec d'un Espagnol ou d'un Allemand. Ajoutez à cela l'harmonie intime qui existe entre tel mode et tel tempérament, harmonie en vertu de laquelle tel se complaît davantage dans les larges intervalles du troisième mode, tel autre dans la joie contemplative du sixième, tandis que celui-ci préfère la gaîté plus légère du septième, et que celui-là met sa préférence dans l'allure gracieuse du huitième. (2) Qui ne connaît ce quatrain du moine Adam de Fulda?

(1) Omnes affectus spiritus nostri pro sui diversitate habent proprios modos in voce atque cantu, quorum nescio qua occulta familiaritate excitentur. Conf. x. 33.
(2) Mur. 14.

Quatrain d'Adam de Fulda.

Omnibus est primus, sed alter est tristibus aptus;
Tertius iratus, quartus dicitur fieri blandus;
Quintum da lætis, sextum pietate probatis;
Septimus est juvenum, sed postremus sapientum.

A tous convient le premier ton,
aux âmes tristes le second,
le troisième est véhément,
le quatrième insinuant,
la cinquième exprime la gaîté,
le sixième exhale la piété,
le septième est empreint de jeunesse
et le dernier respire la sagesse.

Ces vers ne s'écartent guère de la description suivante : Le premier est grave, le second triste, le troisième mystique, le quatrième harmonieux, le cinquième joyeux, le sixième dévotieux, le septième angélique, le huitième parfait. (1)

Lacunes de ces descriptions.

Ce qui a jeté le discrédit sur ces descriptions et sur d'autres semblables, c'est qu'entre plusieurs qualités propres à tel ou tel mode elles n'en prennent qu'une, ou cherchent à préciser laconiquement en un seul mot ce qui s'étend avec ampleur en divers sens. Car chaque mode embrasse l'immense domaine des sentiments humains. Ce que l'on éprouve en chaque mode d'unique et de commun est une chose purement musicale dont les paroles et les images peuvent tout au plus tracer les limites et indiquer la nature. C'est pourquoi nous croyons utile de distinguer la caractéristique de chaque mode au triple point de vue suivant :

1. Au point de vue des rapports des intervalles de l'échelle et des types fondamentaux de formes mélodiques qui s'y produisent.

2. Au point de vue du rythme qui se dégage de ces deux éléments combinés.

3. Au point de vue de la connexion ou de la parenté qui existe entre les mélodies et les mouvements du sentiment ou des affections de l'âme.

(1) Primus gravis, secundus tristis, tertius mysticus, quartus harmonicus, quintus lætus, sextus devotus, septimus angelicus, octavus perfectus.

Chaque mode est en quelque sorte universel.

Avant tout, il est faux d'attribuer exclusivement à tel mode l'expression de la joie et à tel autre celle de la tristesse. Chaque mode peut prendre des allures vives, joyeuses, triomphantes, et chaque mode est susceptible de devenir grave, méditatif, sombre, plaintif; mais, chacun le fait à sa façon; de même que le jeune homme fougueux, la vierge timide, l'homme fait, parvenu à la calme maturité de sa force, font diversement passer par leurs natures différentes tous les tons de la vaste échelle des affections de l'âme; de même encore que tous les tempéraments peuvent rire et pleurer, quoiqu'ils le fassent d'une manière différente.

Caractéristique du 1er mode.

Le PREMIER MODE a en dessous de sa finale le ton entier *do-re* (*c-d*) et au-dessus de la même finale la tierce mineure *re-fa* (*c-f*). Ces intervalles donnent à la mélodie un cachet recueilli et plein de sentiment. Le ton de la tierce *re-mi* (*d-e*) se trouve au-dessous, en sorte que la nuance intime et tendre de la tierce mineure est heureusement mélangée et tempérée de vigueur et de fermeté. Ce double caractère est encore rendu plus sensible par les deux tons entiers, *fa-sol* et *sol-la*, qui mènent à la dominante *la* (*a*). La chute dorienne donne à la mélodie un caractère grave et ferme, en même temps qu'un sentiment intérieur et profond. *Le mode dorien* chante et sent comme un homme fait, en pleine possession de sa force : il est calme, ferme, noble. Suivant l'expression très juste du moine Adam, il est propre à tout, aux antiennes simples et riches de l'Office, comme aux chants triomphants de la Messe. Il développe toute sa richesse mélodique et tout l'éclat de sa splendeur dans l'offertoire " *Stetit Angelus* " de la fête des Saints Anges. L'offertoire de l'Ascension a plus de majesté et d'élévation, joints à une expression de béatitude ineffable. Le graduel " *Prævenisti* " du Commun des Abbés est une perle de grâce, de joie et de suavité. Le même ton trouve des accents tout différents le dimanche de Quinquagésime, où il entonne avec une insistance anxieuse l'introït de supplication *Exsurge*. Et puis, comme il prend une physionomie tout autre à l'introït " *Sederunt*, " dans ce chant à la fois suave et mélancolique, où S. Etienne exprime sa confiance en Dieu! Citons encore les sobres antiennes " *Ait latro* " et " *Cum conturbata fuerit*," qui montrent bien quel souffle intérieur de prière peut animer les plus simples modulations grégoriennes.

Le DEUXIÈME MODE, comme plagal et dérivé du premier, a beaucoup d'analogie avec celui-ci. Il s'en distingue par ses descentes sur la quarte inférieure en *ré do la (d c a)*, Ces notes forment avec la tierce au-dessus de la finale des mélodies d'une harmonie incomparable. Grâce aux intervalles forts qui se groupent autour de la tierce mineure *ré-fa* (*d f*), ce mode s'adapte très bien aux sentiments graves, non moins qu'aux chants de triomphe, comme on le voit éloquemment dans l'introït "*Me exspectaverunt*" du Commun des Vierges Martyres. Au jour de l'Epiphanie, où le Sauveur nouveau-né se manifeste à toute la création comme le Roi des nations, l'introït module avec une majesté et une splendeur vraiment royales, une vigueur et un calme tout à fait uniques. Une joyeuse confiance en Dieu, un saint enthousiasme anime les mélodies fraîches et pleines d'élan de nombreux introïts, telles que " *Dominus illuminatio* ", " *Dominus fortitudo* " du IVme et du VIme dimanche après la Pentecôte. A l'offertoire "*Anima nostra*" de la fête des Saints Innocents le chant prend tout le caractère du triomphe et de la jubilation; tandis que la mélodie suave et comme parfumée " *Tollite* " de la Vigile de Noël laisse entrevoir dans le même mode les richesses d'un tout autre genre. Le gracieux " *De profundis* " du XXIVme dimanche après la Pentecôte offre quelque ressemblance avec cette dernière mélodie. *Caractéristique du 2me mode.*

Le *mode phrygien* se distingue par son demi-ton au-dessus de la finale. L'influence du ton final s'y fait sentir davantage à travers toutes les parties mélodiques que dans les autres modes. Ce mode possède les plus puissants effets. Plus qu'aucun autre, il semble jaillir d'un sentiment intime et profond, soit qu'il exprime des affections tendres et suaves, soit qu'il rende des émotions fortes et puissantes, parfois même violentes. Le rythme n'est jamais brusque ni saccadé, mais il conserve toujours un mouvement doux et égal. Les notes doivent être unies, perlées, et couler sans se heurter.

Dans le TROISIÈME MODE le grand intervalle *mi-do* (*e-c)* est partagé en deux par la tierce *mi-sol* (*e-g*). Tandis que dans le bas la mélodie se meut avec suavité et douceur, dans les hauteurs elle s'élance vive et rapide vers la dominante; elle la tient enlacée dans ses multiples figures mélodiques, quelquefois avec une certaine véhémence et opiniâtreté. C'est ce qui lui a valu le nom de *mode emporté* (*tonus iratus*). Ce caractère se remarque fort *Caractéristique du 3me mode.*

bien à l'offertoire " *Deus tu conversus* " du IIme dimanche de l'Avent, ainsi qu'à d'autres semblables. Les offertoires du troisième mode ont presque tous ces allures grandioses, comme, par exemple, ceux des deux fêtes des Apôtres "*Mihi autem* " et " *Constitues.*" Ce dernier prend dès les premières formules de l'intonation les accents d'un chant héroïque. Les mélodies de l'introït ont une consonnance plus douce et se distinguent par un mouvement agréable, arrondi et gracieux. L'offertoire " *Filiæ regum,* " qui semble être la perle du troisième mode, s'étale dans tout l'éclat de la pompe et de la richesse orientales; c'est un cantique nuptial saturé d'une suave et intime béatitude.

Caractéristique du 4me mode.

Le QUATRIÈME MODE est la plus parfaite expression de ton phrygien. Les modulations se groupent toujours dans le voisinage de la finale. De là vient que la mélodie n'a généralement qu'une faible portée. Par contre, elle est d'une insondable profondeur. Il semble que dans ce mode surtout se manifeste la différence entre le sentiment mélodique antique et moderne. La mélodie moderne s'élance à grands pas, prend le large; elle éprouve un besoin constant de communiquer la pensée et le sentiment qui l'ont fait naître; s'adressant à un auditoire, elle veut être écoutée. La mélodie antique est toute impression; le cœur est rempli, il déborde; qu'il y ait des auditeurs ou non, la pensée mélodique, le chant, la jubilation se pressent par un mouvement spontané; elle est l'expression inconsciente et impersonnelle de la vie intérieure de l'âme.

Outre sa portée restreinte, le quatrième mode se distingue encore par une certaine irrégularité dans la structure musicale, tant pour la dominante que pour les finales des membres de phrase secondaires. Une force interne pousse la mélodie en avant, sans pauses, sans division apparente, jusqu'à ce qu'emportée vers une finale, elle s'y précipite, comme pour y respirer plus à l'aise. Le mouvement est arrondi, coulant; le plus étroit espace lui suffit pour déployer ses gracieux contours, sans ruptures ni angles ni coins, sans disproportions entre les différents membres. Les notes sont semblables les unes aux autres, pleines, arrondies, vigoureuses.

Le quatrième mode nous offre dans l'introït de Pâques " *Resurrexi* " un de ses chants caractéristiques, et peut être sa mélodie la plus nettement marquée au sceau du ton phrygien. C'est l'expression vibrante de la force du Sauveur ressuscité, sortant du tom-

beau avec tout le calme de sa divine Majesté. Ici l'Homme-Dieu nous apparaît seul au milieu de son triomphe; tandis qu'à l'Epiphanie, dans les accents du même mode, nous croyons entendre les acclamations solennelles de la foule saluant avec joie son Seigneur. Pour peu que l'on étudie plus à fond cette mélodie du "*Resurrexi*," le mystère de la Résurrection apparaît dans une majesté sereine et calme qui contraste avec les représentations théâtrales de l'art moderne, où le Sauveur s'élance et se précipite de son tombeau, comme un héros qui vient de réussir dans un exploit audacieux.

Dans les offertoires la mélodie croît en grandeur de sentiment et en extension de portée. Le bel offertoire "*Intonuit*" de la troisième férie après Pâques est un morceau riche et contemplatif, d'un puissant effet dramatique. Les offertoires de Pâques et de Pentecôte appartiennent aux plus belles productions, mais aussi aux chants les plus difficiles de tout le graduel. Leur élan est entraînant, leur élévation sublime. Ceux de Noël "*Tui sunt cœli*," "*Lætentur cœli*," semblent exprimer dans une mélodie plus calme, plus suave, plus douce, une béatitude qui déborde et dont le trop plein s'épanche goutte à goutte.

Le quatrième mode demande le plus d'exercice, tant par suite de la délicatesse de ses formes et de son rythme, qu'à cause de la finesse quelque peu cachée de son sentiment. Ses mélodies offrent au chantre des jouissances intimes dans l'étude privée, bien qu'il sache d'avance qu'à l'Office divin la majorité des fidèles demeureront insensibles à leurs beautés.

Caractéristique du 5me mode.

Le CINQUIÈME MODE est presque de tous points l'opposé du quatrième. Ayant pour intervalle principal *fa-la-do* (*f-a-c*,) il offre quelque parenté avec le mode majeur de la musique moderne. Il résonne avec ouverture et clarté. Le mouvement est rapide; les formules ont beaucoup d'élégance, les membres de phrase ont chacun de la grâce, ils sont agréables, faciles à chanter et produisent sûrement leur effet. Toutefois les mélodies n'ont pas cette profondeur mystique, cette vie affective du mode phrygien. Le cinquième mode se prête surtout à exprimer la jubilation et une vive allégresse : "*Quintum da lætis*", comme s'exprime Adam de Fulda. Tels sont les introïts "*Loquebar*" du Commun des Vierges Martyres, "*Ecce Deus*" et "*Deus in loco*" du IXme et du XIme Dimanche après la Pentecôte. L'expression d'une sainte joie

caractérise également les communions, parmi lesquelles nous citerons les suivantes : " *Lætabitur* " des Martyrs au Temps Pascal, " *Qui mihi ministrat* " des Martyrs non Pontifes, et surtout la mélodie d'un puissant effet dramatique " *Quinque prudentes virgines* " du Commun des Vierges. L'offertoire " *Reges Tharsis* " semble être de toutes les productions du cinquième mode le bouquet le plus parfumé et le plus richement coloré. Ce mode paraît moins bien convenir pour les simples modulations de l'antiphonaire; sans doute parce que ses intervalles principaux offrent peu de ressources mélodiques. Aussi trouve-t-on fort peu d'antiennes du cinquième mode; même les offertoires sont assez rares. Par contre, on se sert de préférence de ce mode pour les graduels, où, malgré la limitation de ses formes fondamentales, il se montre en quelque sorte inépuisable en variations toujours nouvelles, toujours gracieuses et souvent ravissantes.

Caractéristique du 6me mode.

Le SIXIÈME MODE tient son caractère fondamental de son mode authentique. Partout où il affectionne les mouvements dans la quarte inférieure, il se rapproche du caractère intérieur, profond et onctueux du premier mode. Comme ce dernier, il est empreint d'une mâle gravité et d'une ferme assurance. Il respire la dignité, un sentiment intime; il exhale les soupirs d'une âme détachée des choses de ce monde et qui, dans son repos mystique en Dieu, a une soif intarissable des biens surnaturels et célestes. — " *Sextum pietate probatis.* " — La joie pascale est admirablement exprimée dans la communion " *Pascha nostrum* "; celle du Dimanche *in Albis* " *Mitte* " respire la grandeur et la dignité. L'offertoire " *Gloriabuntur* " a plus de richesse mélodique, plus d'éclat, plus d'expansion, plus d'allégresse et de jubilation. La beauté virile et grave de l'offertoire " *Desiderium* " du Commun des Abbés semble en quelque sorte tenir le milieu entre ces trois autres modèles.

Caractéristique du 7me mode.

Le SEPTIÈME MODE a de nouveau la tierce majeure au-dessous et la tierce mineure au-dessus : *sol-si (g-h)*, *si-ré (h-d)*. Son ascension vers le *do* (*c*) en passant par le demi-ton *si* (*h*), et du *do* (*c*) — qui ailleurs est un point de repos mélodique, — à la dominante *ré* (*d*) en passant par un ton entier, semblent donner à ce mode un caractère frais, souvent hardi et pénétrant. Son mouvement est rapide, léger; son expression respire une fraîcheur juvénile : " *Septimus est juvenum* "; " *angelicus* ". De là vient qu'il est souvent adapté à des

textes exprimant une annonce solennelle, une attente joyeuse, une vive allégresse : tels que " *Puer natus*," " *Facta est* " de Noël, "*Populus Sion*" du deuxième dimanche de l'Avent, " *Factus est*" de la Pentecôte.

Ce mode conserve ces qualités alors même qu'il module avec un accent suave et plus intime. Toutefois il aime aussi à prendre un vol hardi vers les hauteurs, à pousser des pointes jusqu'au sommet de la portée, à prendre des pas de géant; témoin le graduel " *Lætatus sum* " du IVme Dimanche du Carême. Ceux de la Fête de Ste Cécile et du Commun de plusieurs Martyrs " *Audi filia* " et " *Clamaverunt* " sont des mélodies pleines d'une fraîcheur juvénile.

Le HUITIÈME MODE a pour intervalle principal la quarte *sol-do* (*g-c*). Ici se vérifie pleinement la sentence du moine Aurélien : " *Symphonia diatesseron princeps*, la quarte est le plus noble des intervalles. " L'intervalle caractéristique du huitième mode a quelque chose de vaste. Il lui permet de tracer des arcs mélodiques d'une grande largeur sans être toutefois excessifs, en sorte qu'il atteint les sommets sans devoir recourir à des degrés intermédiaires, et qu'il peut descendre lentement en passant par les gracieuses notes moyennes. Ce bel intervalle a pour contre-poids la quarte inférieure, où la mélodie tantôt descend avec solennité, tantôt se plonge légèrement par un mouvement leste et élégant. Enfin il a pour couronnement les notes qui viennent s'ajouter au dessus de la dominante et qui le dominent comme autant de sommets lumineux. Ces trois groupes s'unissent le plus souvent dans les offertoires. Le huitième mode s'avance avec calme et majesté; ses mélodies ont de la largeur, de la grandeur, un accent de solennité et de fête. Aucun autre mode ne semble avoir une structure aussi régulière, des formes plus accentuées, des divisions aussi ravissantes et aussi harmonieuses. Semblable aux larges plis d'un superbe manteau royal, il déploie dans les offertoires la richesse inépuisable de ses mélodies. Tandis qu'il émaille l'antiphonaire et le livre graduel de ses fleurs aux couleurs les plus brillantes et aux formes les plus variées, il se montre chiche plus que tout autre pour les graduels de la Messe. Le huitième mode a la même gamme que le premier, mais, par sa finale et par le groupement de ses notes, il lui fait contraste de tout point.

Caractéristique du 8me mode.

Pour se faire une idée de la richesse du huitième mode, il suffira de comparer quelques modèles pris dans les seules formes mélodiques de l'offertoire. On y verra à côté, les mêmes lignes fondamentales, la variété de modulation et d'expression. La mélodie "*Elegerunt*" de la Fête de S. Etienne prend les accents plaintifs de l'élégie; le chant "*Improperium*" du dimanche des Rameaux exprime un délaissement sans consolation; puis quel contraste entre la salutation suave et onctueuse "*Ave*" du IVme dimanche de l'Avent et la mélodie solennelle et triomphante "*Assumpta est*" de l'Assomption, véritables délices du chantre sacré; plus loin l'offertoire "*Portas cœli*" de la troisième férie après la Pentecôte ne respire que la grandeur et la force; dans le "*Benedictus*" du samedi de la Semaine sainte, l'élan est plus vigoureux encore. On pourra poursuivre la même étude en comparant tant d'autres mélodies d'une beauté toujours nouvelle, telles que "*Inveni*" du Commun des Martyrs Pontifes, "*Angelus*" du 2me jour de Pâques, "*Precatus est*," "*Immittet*," "*Si ambulavero*" du XIIme, XIVme et XIXme Dimanche après la Pentecôte, "*Oratio mea*" de la Vigile de S. Laurent.

Conseil pratique.

Après un coup d'œil d'ensemble il est sans doute agréable de comparer entre eux les différents genres de mélodies grégoriennes. Toutefois ce travail présuppose une connaissance expérimentale de ces mêmes mélodies. Ce n'est qu'au cours des Fêtes que cette intelligence se développe, à mesure que bon nombre de chants ont paru sur le cycle liturgique. On s'appliquera donc avant tout à étudier chaque mélodie en particulier, pour tâcher d'en pénétrer la vie, d'en observer le caractère spécial et de résoudre le mystérieux problème de son langage musical.

CHAPITRE III.

Le plain-chant au point de vue esthétique.

Valeur esthétique du rythme libre.



OUR bien juger de la beauté esthétique du plain-chant, il est indispensable d'estimer à leur juste valeur la *modulation diatonique* et le *rythme libre*. Les observations précédentes peuvent suffire pour ce qui regarde le premier point. Quant au rythme libre en général, voici comment

l'Archi-Abbé Dom Wolter le caractérise dans son commentaire sur les psaumes : " Les psaumes sont des œuvres poétiques pénétrées du souffle de l'Esprit-Saint. Ils appartiennent à cette poésie primitive, telle que les plus doués des peuples civilisés aimaient à la cultiver dans la période de leur jeunesse avec une impulsion fraîche et puissante. Seule cette poésie à rythme libre, qui se meut dégagée des liens de la mesure syllabique et de la rime, et qui possède dans sa langue même une ampleur musicale presque insaisissable, mais bien supérieure à ces entraves artificielles, seule, disons-nous, cette poésie a la puissance, nécessaire au culte et à la prière, de pénétrer jusqu'au plus profond de l'âme, d'exciter avec une force divine ses sentiments les plus intimes, d'élever toutes ses impressions et ses aspirations au-dessus de la nature et de la terre; de même que le libre cours de l'éloquence sacrée parvient seule à s'emparer du cœur humain, tandis qu'un sermon composé avec mesure et rimes manquerait son effet et serait même déplacé. La poésie rythmée d'après les lois de l'art peut délecter, émouvoir même; seule une œuvre poétique créée par le génie en liberté a la force de remuer, d'entraîner, de captiver et de triompher. On peut en quelque sorte comparer la poésie rythmée à une danse, à un jeu, et la poésie libre à une marche héroïque. La poésie libre répond pleinement aux exigences du sublime; elle est tout spécialement apte au culte divin, comme étant la forme la plus convenable pour rendre la parole que Dieu dit à sa créature et exprimer le commerce de celle-ci avec son Créateur. Le chant artificiel est au chant naturel ce que la poésie rythmée est à la poésie libre. " (1)

A son tour, l'auteur de la brochure intitulée "Le plain-chant et la liturgie " s'exprime comme suit : " La bonne prose, arrivée à son parfait développement, possède toute la richesse de beauté et d'harmonie que la forme et le rythme peuvent donner à une langue; seulement, au lieu d'être le produit de lois conventionnelles, elle est réglée par cette loi merveilleuse dont le Créateur a doué l'homme, à savoir, le jugement de l'oreille. Non plus que le discours libre, la musique naturelle ne manque d'aucune des beautés de forme que possède la musique artificielle. Sans doute,

(1) *Psallite sapienter* I, p. VIII.

ses notes ont une valeur précise; seulement cette valeur n'est pas réglée par la mesure, mais par la nature de la syllabe ou de la formule musicale à laquelle elles appartiennent. Ses phrases sont ordonnées et divisées, non par des barres de mesure, mais d'après les membres du texte ou de la pensée mélodique." (1)

Les mélodies grégoriennes sont des mélodies à rythme libre.

Ces deux citations nous font voir que le rythme libre est en lui-même une forme parfaite, susceptible de la plus grande beauté et appropriée mieux que toute autre aux choses saintes. Pour juger maintenant si les mélodies atteignent réellement à ce degré de perfection que leur forme artistique, loin d'entraver, leur permet d'acquérir plus facilement, pour s'assurer qu'elles peuvent être regardées comme des œuvres d'art achevées, il faut étudier, analyser, méditer les mélodies elles-mêmes. Or, pour peu que l'on considère quelle gracieuse hardiesse, quelle élégance incomparable la mélodie grégorienne déploie dans ses mouvements; comme ses formes coulent avec rondeur, souplesse et sans la moindre âpreté; pour peu que l'on savoure les délices musicales et la pleine satisfaction qu'elles ne manquent jamais d'offrir à l'âme, on se convaincra sans peine que le plain-chant possède des mélodies admirables et achevées.

Effet harmonieux des mélodies gregoriennes.

2. Si nous entrons plus avant dans l'analyse de ces beautés, nous trouvons une première qualité du plain-chant dans *l'effet harmonieux* de ses mélodies; qualité d'autant plus précieuse que la résonnance mélodique constitue une grande partie de la beauté musicale. Ce que sont dans la poésie la grâce de la rime, la sonorité des voyelles et toute l'harmonie d'un langage élégant et pur; la beauté des intervalles, la grâce des consonnances mélodiques le sont à un plus haut degré encore dans la musique, dont l'harmo-

(1) Il suffit d'étudier attentivement les maîtres de la musique moderne pour se convaincre que le rythme libre est un puissant élément de beauté. Ce qui distingue les mélodies des grands compositeurs, en particulier de Bach, Händel, Beethoven, Haydn, Schubert, Mendelssohn, Wagner, etc., ce qui les élève au-dessus du niveau des productions ordinaires, c'est le mouvement subtile et délicat du rythme qui semble parfois s'affranchir de toute entrave de mesure, comme si le génie du maître eût senti le besoin de briser tout lien pour prendre son essor en pleine liberté. Le caractère récitatif que Wagner pose comme principe fondamental de l'art dramatique, est un rapprochement manifeste du plain-chant, un retour vers l'esprit qui anime les vieilles mélodies grégoriennes. (Note du Traducteur.)

nie du langage n'est qu'une imitation. A ce point de vue, la mélodie du plain-chant est d'une beauté ravissante. Elle se trahit dès les premières notes de l'intonation. Pour s'en convaincre, il suffit de considérer le large et fier tracé des arcs mélodiques du huitième mode, le gracieux mouvement ascendant du troisième.

Finesse du rythme des mélodies grégoriennes.

3. La mélodie grégorienne se distingue par la grande *finesse du rythme*, par la fraîcheur et l'élan du *mouvement*. Nous pensons qu'à cet égard le plain-chant n'a pas été surpassé par la mélodie moderne.

Richesse des mélodies grégoriennes.

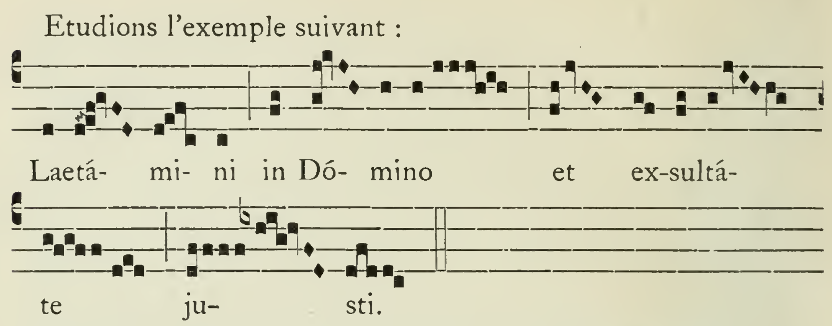
4. Un autre avantage se trouve dans la *richesse* de la mélodie. Les figures mélodiques jaillissent en abondance d'une source intarissable. Quiconque a vu, dans l'Office solennel, défiler en quelque sorte devant son esprit les jubilations calmes et majestueuses d'un graduel, les tressaillements interminables et pleins d'expression d'un alleluia, peut entrevoir quelque peu l'ampleur et la richesse mélodiques contenues dans les livres choraux. Cette richesse est si grande que, pour rendre la mélodie grégorienne intelligible, on a cru n'avoir d'autre moyen que de l'appauvrir et de la simplifier.

Structure organique des mélodies grégoriennes.

5. Et pourtant, cette richesse dont le plain-chant est comme prodigue n'est pas jetée cà et là sans ordre, sans plan d'ensemble; bien au contraire, elle déploie sa beauté et son harmonie avec mesure et proportion. La mélodie grégorienne a une *structure organique;* les formules musicales, les motifs, sont autant de pierres agencées dans l'ensemble. Sans doute, le style est tout autre que celui de la musique moderne; mais, pour ce qui est de l'art de varier une pensée mélodique, de la changer, de la transformer, de lui arracher des accents toujours nouveaux, le plain-chant est arrivé à une véritable perfection. Les modulations se succèdent avec souplesse et variété; la mélodie passe d'une formule à l'autre, et promène en quelque sorte le chantre à travers un parterre émaillé des fleurs les plus choisies. Les phrases sont arrondies et reliées entre elles, grâce à l'heureuse proportion des parties, au développement mélodique, à la gradation, au mouvement distribué avec égalité ou dirigé vers un point culminant; et, tantôt par une combinaison d'équilibre et de contre-poids, tantôt par un contraste habilement ménagé, la mélodie arrive toujours à une conclusion pleinement satisfaisante.

R. Mont. T.P. p. 379

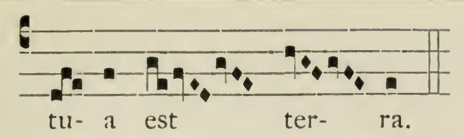
Etudions l'exemple suivant :



Analyse de la structure de quelques modèles.

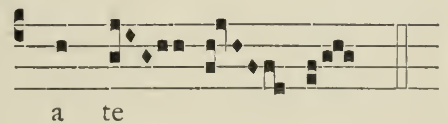
La deuxième et la troisième syllabe du mot *Lætamini* sont ornées de très belles modulations d'une structure régulière et d'un effet harmonieux. La syllabe accentuée *ta* possède la formule la plus développée, qui monte aussi plus haut; la modulation suivante lui fait contre-poids; la première mélodie monte de trois tons et retombe de même; la deuxième a un mouvement ascendant et descendant de deux tons chacun; la première finit par une quarte, *sol-re (g-d)*, la deuxième répond par la quarte *fa-do (f-c)*. Après une courte transition opérée à l'aide d'un podatus, nous retrouvons sur le mot *Domino* une formule analogue ou, si l'on veut, la même formule, mais transposée et élargie; elle est devenue pleine d'ampleur et d'élan; elle exprime la joie, l'allégresse, la jubilation dans le Seigneur. C'est pourquoi le contre-poids rythmique placé sur la syllabe non accentuée *no* a plus de consistance et de richesse que celui placé dans la première mélodie sur la syllabe *mi*. La même formule mélodique apparaît pour la troisième fois avec une variante sur la syllabe *et*, et prépare par un grand mouvement la pensée suivante : *exsultate*, tressaillez. Ici encore, comme sur le mot *Domino*, la mélodie monte d'une manière analogue avec élan et ampleur; elle a trois membres et se termine par un pressus, de même que la modulation à trois membres qui se trouve sur la syllabe finale; l'une et l'autre ne dépassant pas le cadre d'une quarte. Dans les deux phrases *Lætamini in Domino* et *exsultate justi* les mots du commencement et de la fin se meuvent dans le bas, tandis que les parties du milieu, à structure semblable, ont des mélodies qui s'élèvent à une grande élévation.

Le passage suivant, pris de l'offertoire et de la troisième Messe de Noël, offre une tout autre structure musicale.



Impossible d'être plus sobre de moyens; et pourtant, quelle beauté, quelle vigueur, quelle profondeur dans ce passage! Comme la modulation traduit la gradation du sentiment! Le troisième climacus forme le point culminant; il est préparé par ceux qui précèdent, et arrondi en finale par le dernier, qui le suit et retombe lentement. Conformément au caractère de la mélodie et du mode, le mouvement tout entier est comme une transition douce et légère, un passage à niveau d'une formule à une autre; ce qui traduit à merveille le sentiment d'une âme remplie de la plus douce joie en Dieu.

Le fragment suivant d'une mélodie du huitième ton n'offre pas moins d'intérêt.

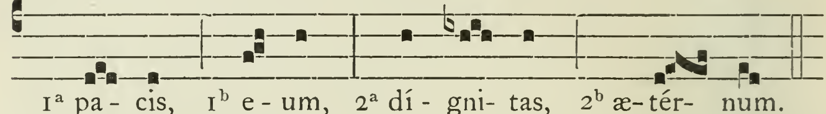


Il se compose de trois parties. La première, formant la première syllabe mélodique, trace d'un trait un arc grandiose; dans la deuxième, la figure se déploie davantage et s'étend depuis le *do* en haut jusqu'au *re* en bas; la dernière reprend le fil mélodique, le ramène vers le haut, le laisse aboutir à la finale avec une légère flexion et donne ainsi à toute la phrase une chute arrondie. Cette mélodie forme la seconde moitié d'une période plus étendue, "*vitam petiit a te*" dans l'offertoire "*Posuisti.*" Elle se relie à la première moitié comme une réponse à une demande, comme une *apodose* à une *protase.* L'antienne dans son entier est une composition pleine de grandeur; elle comprend plusieurs phrases disposées avec symétrie et qui s'élèvent les unes à côté des autres, semblables à une chaîne de hautes montagnes dont les blanches crêtes sont reliées par des lignes harmonieuses et gigantesques. Les trois exemples que nous venons de citer ont un caractère différent : le premier est grandiose, animé d'un mouvement rapide, joyeux; le second est tout intérieur, intime, doux, onctueux; le dernier est calme, imposant, plein de majesté.

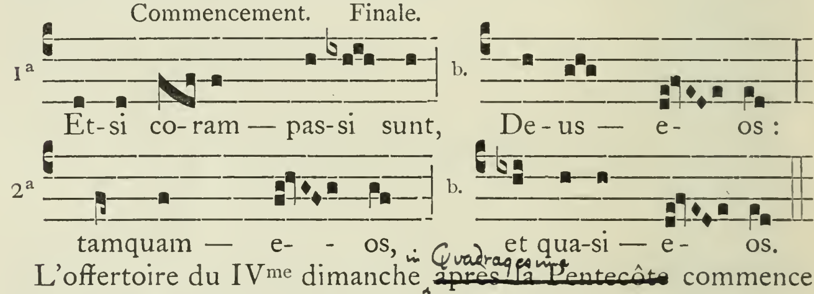
Quelques autres exemples feront ressortir la *symétrie des finales.*

Symétrie des finales.

L'introït "*Statuit*" se compose de deux phrases, à deux membres chacune. Dans le premier groupe, la chute moyenne se termine sur la finale, la chute complète sur la dominante; dans le second groupe, la première finit sur la dominante et la deuxième sur la finale; les chutes se répondent donc en sens inverse.

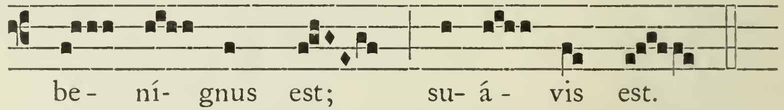


Non moins remarquable est la communion "*Etsi coram hominibus*", où les commencements ou intonations des parties sont disposées avec autant d'art que les finales.

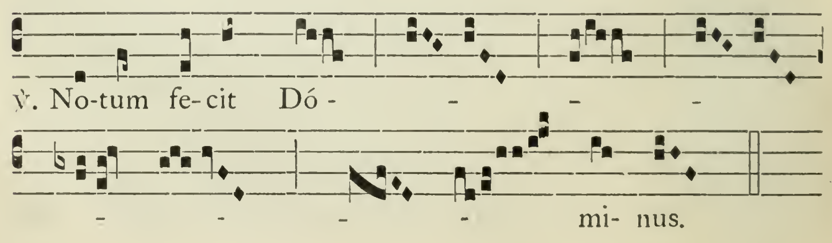


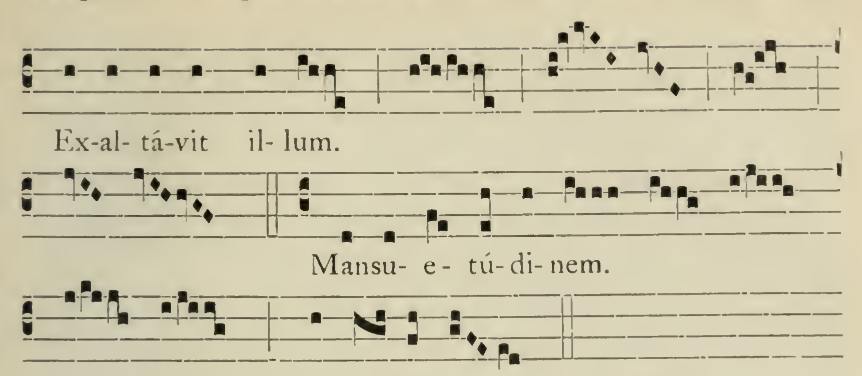
p. 501.

L'offertoire du IVme dimanche ~~après la Pentecôte~~ in Quadragesima commence par ces deux phrases : "*Laudate Dominum, quia benignus est; psallite nomini ejus, quoniam suavis est.*" En voici les finales.



Les exemples suivants, dont la structure s'indique d'elle-même, achèveront de mettre en lumière les beautés des mélodies grégoriennes au point de vue de la construction organique de diverses parties.





6. Un nouvel avantage de la mélodie grégorienne consiste dans *son étroite union au texte sacré.* Cette liaison intime est le secret de sa richesse, de sa vie et de son sentiment. " Les mélodies reflètent le plus exactement possible le sens du texte; le double élément de la parole et du chant n'en forme qu'un; l'un et l'autre jaillissent comme un seul jet d'une source commune; c'est la fusion intime et parfaite de la musique et de la poésie." *Union étroite des mélodies grégoriennes au texte sacré.*

En effet, le plain-chant varie admirablement ses formes d'après le caractère du texte qu'il est destiné à interpréter. Dans les simples récits il emploie des figures simples, légères, naïves même; il prend des allures grandioses et pleines d'élan pour traduire le saint enthousiasme; doit-il annoncer une nouvelle joyeuse, ses mélodies brillent de clarté et de fraîcheur; et puis quelles touches profondes, quels secrets intimes, quels accents contemplatifs, pour s'emparer du cœur humain avec un empire merveilleux et le transporter dans les régions sereines de la prière! Rien ne lui paraît indifférent; il traduit juxqu'aux moindres parties d'un texte avec le caractère qui leur revient. Dans l'antienne du fils prodigue, au IIIme dimanche du Carême, aux paroles " *cito proferte stolam primam*, apportez aussitôt le vêtement nouveau," les neumes se précipitent dans une course empressée, dégagée et joyeuse. A la fête de l'Ascension les paroles et " *ferebatur in cœlum* " sont rendues par une mélodie qui revient, il est vrai, souvent ailleurs, mais qui mieux que toute autre exprime ici le mouvement du Sauveur s'élevant vers les cieux. Quelle originalité encore dans les antiennes de S. Laurent: quelle ironie dans le " *versa et manduca*, " quelle jubilation et quel triomphe dans la finale " *nam facultates*," qui semble monter au *Description de quelques modèles d'expression.* p. 490.

ciel avec l'espérance du grand martyr! L'Office du jeudi de la semaine de Pâques nous remet sous les yeux la Madeleine à la recherche du Sauveur. On croit entendre la plainte d'une âme brûlante d'amour pour son Dieu dans ces mots " *tulerunt Dominum meum*, ils ont emporté mon Seigneur," dont l'accent de tristesse est tempéré par un charme secret, semblable à celui d'un sourire rayonnant au travers de douces larmes. Tout ce chant, qui se joue gracieusement avec l'expression la plus intime et la plus suave, ne peut que ravir quiconque l'entend bien exécuter. Pour bien apprécier le sentiment rendu dans la mélodie grégorienne, il importe de remarquer qu'elle ne propose pas directement de retracer avec l'illusion du théâtre les faits contenus dans le texte; toute contemplative, elle se borne à traduire les sentiments que la prière fait naître dans l'âme chrétienne. Aussi ne s'arrête-elle pas à peindre d'un pinceau réaliste les faits purement extérieurs et matériels; elle se contente de les indiquer çà et là avec une légèreté de touche pleine de délicatesse. Mais dans la peinture des phénomènes spirituels, dans l'expression des mouvements intérieurs et des affections de l'âme, elle est vraiment inépuisable. Dans cet art plus relevé, sa richesse de moyens et de formes est d'autant plus grande que la vie de l'âme offre un domaine d'actes et d'affections plus étendu et plus varié. Sans doute, le texte revendique une grande part dans l'effet produit par le chant; mais qui osera nier que la manière dont la musique rend les paroles y contribue aussi grandement? Les sentiments de béatitude, de joie, de confiance en Dieu, tantôt se traduisent par une expansion simple et naïve, une affirmation ardente, l'accent d'un bonheur intime, d'une félicité débordante, d'une joie recueillie et tranquille; tantôt le chant prend l'éclat de la louange, d'une proclamation pleine d'allégresse, d'une jubilation retentissante ou d'un cantique de triomphe lançant au loin ses modulations sonores. Telle mélodie se perd dans un doux lyrisme, telle autre s'élève aux mouvements les plus animés d'une action dramatique. Cette variété n'est d'ordinaire pas autant l'œuvre du texte que de la musique. Aussi peut-on dire en toute vérité que la mélodie grégorienne est l'*interprète officiel de la prière liturgique.* Quelle différence, par exemple, dans l'expression des mêmes paroles " *Ad te levavi* " à l'introït et à l'offertoire du premier dimanche de l'Avent! Là le chant exprime une énergie invincible,

La mélodie grégorienne n'est point réaliste.

une confiance inébranlable, toute prête à entamer la lutte avec l'ennemi du salut; ici il traduit plutôt l'abandon tendre, amoureux et filial de l'âme se reposant avec assurance sur le secours de son Père.

La mélodie connue du " *Requiem* " a un caractère bien marqué, malgré la grande simplicité de sa modulation. Les tons ont quelque chose de voilé, de doux, de tendre, de grave, sans toutefois être sombres; le mouvement uni et calme exprime une résignation tranquille, l'abandon à la volonté divine qui pèse de tout son poids. La modulation distille dans le cœur un baume bienfaisant. Le Saint Sacrifice consommé, la mélodie se transforme dès l'intonation de la communion. Assurée de la consolation que les bien-aimés défunts viennent de recevoir, elle entonne "*Lux æterna*" avec un accent de joyeuse clarté.

Réponses aux reproches formulés contre les mélodies grégoriennes.

Et pourtant, le croirait-on, cette même mélodie grégorienne, dont nous venons d'esquisser rapidement les multiples beautés, on s'est plu à l'accuser d'être plate et commune dans son expression, dure dans son sentiment et cassante dans sa forme extérieure! Un seul mot peut suffire pour renverser cet échafaudage de reproches. La liturgie et l'ascèse offrent aux sentiments le champ le plus vaste, et la mélodie grégorienne en est l'expression la plus pleine et la plus parfaite.

CHAPITRE IV.
La mélodie grégorienne au moyen âge.

Caractère spontané des beautés musicales.



LES mélodies réunies dans notre supplément serviront à la fois de modèles de style grégorien et de complément explicatif au chapitre précédent. Non que, pour trouver dans les mélodies grégoriennes les qualités que nous avons fait ressortir, il les faille chercher. Un tel procédé serait contraire au génie spontané de la musique. Mieux vaudrait étudier chaque mélodie à part, en scruter la nature et le sentiment, à quelque résultat que cet essai conduise.

Le lecteur peu versé dans le plain-chant trouvera dans les mélodies qui suivent plus d'une particularité capable de le troubler

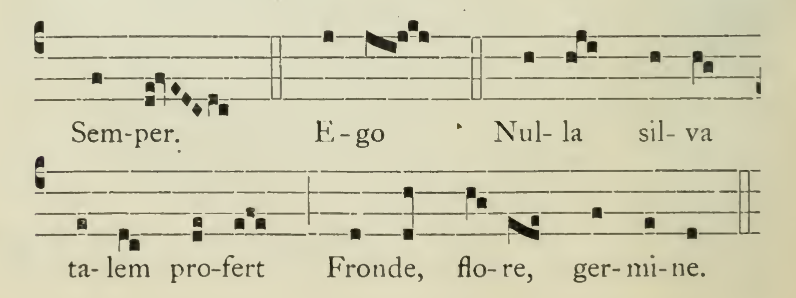
et de le désorienter; surtout les *bistropha* ou *tristropha*, et les neumes placés sur les syllabes courtes du texte.

Quelques remarques suffiront pour éclaircir ces deux points.

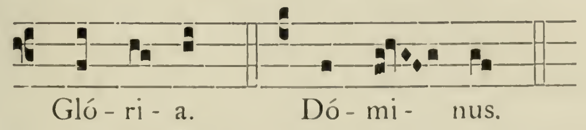
Le strophicus. 1. Le strophicus ▪ ▪▪ ▪▪▪, ainsi que ses composés, signifie une ornementation de la note, équivalent à une note prolongée, soit à l'aide de la vibration, dite *trémolo*, soit à l'aide de la flexion rapide sur un ton ou un demi-ton, appelée *trille*. Dans tous les cas, la note ornée d'un strophicus est une note légère, rehaussée d'un ornement, mais d'une tout autre nature et beaucoup moins forte qu'une note placée sur une syllabe accentuée. Cette prolongation est parfois nécessaire à l'équilibre du mouvement rythmique, comme dans la formule ; dans d'autres cas elle n'est qu'un simple ornement que l'on peut omettre sans nuire sensiblement à la mélodie.

Dans l'exécution il importe de ne point se laisser trop influencer par la forme extérieure des notes ou par la manière moderne de les interpréter. Cette remarque vaut non seulement pour le strophicus, qui, si on n'en tenait compte, deviendrait parfois d'une longueur démesurée, mais encore pour le *porrectus*. En effet, la ligne marque une légère liaison entre deux notes et rappelle le neume primitif : le gros de la ligne provient uniquement de ce que le trait était formé avec le gros de la plume de ronde.

La distribution des formules sur les syllabes brèves. 2. Lorsque on en vint peu à peu à perdre l'intelligence des jubilations, jusqu'à les regarder comme des ajoutes postérieures et des superfétations, on crut devoir expliquer par ce changement une autre particularité du plain-chant qui consiste en ce que les formules se trouvent groupées de préférence sur les syllabes brèves non accentuées. En effet, ces dernières ont souvent une modulation plus ou moins riche, tandis que la syllabe accentuée n'a qu'une seule note.



Cette disposition paraît surtout étrange au chantre moderne lorsque ces groupes de notes se trouvent tout juste sur l'avant-dernière syllabe d'un mot qui porte l'accent sur l'antépénultième.



Cette particularité des anciennes mélodies grégoriennes a été souvent discutée et parfois sévèrement condamnée. On l'a regardée comme un égarement dû au mauvais goût du moyen âge, comme une corruption de la mélodie primitive; on l'a crue contraire au génie de la langue latine, au point de rendre la bonne prononciation du texte non seulement difficile mais impossible. Sans doute, il faut en convenir, cette disposition des formes mélodiques est très étrangère à notre goût moderne. Mais cela ne nous donne pas le droit de la rendre responsable de la première impression qu'elle produit sur nous. Il est injuste de faire dépendre de notre sympathie ou antipathie un état de choses et de circonstances que nous trouvons dans le passé. Aussi devrait-on bien se garder de taxer de barbarie une époque que sa culture intellectuelle a rendue si grande et élevée si haut. En présence de ces morceaux dont le sentiment nous est étranger, notre premier soin doit être de nous assurer de leur origine, et ensuite, convaincus de leur authenticité, nous nous efforcerons de comprendre et d'apprécier à sa valeur la particularité qui les distingue. Les remarques suivantes faciliteront cette étude.

Cette distribution est authentique.

a. Les notes prolongées et les groupes de notes placés sur les syllabes courtes, loin d'être une corruption de la mélodie grégorienne primitive, sont parfaitement authentiques. Il n'est aucun vieux manuscrit, soit graduel soit antiphonaire, qui ne les contienne. Il faut donc qu'ils aient été codifiés ainsi dans les livres choraux que les chantres de Charlemagne reçurent de Rome, puisque les copies immédiates prises sur ces modèles et conservées jusqu'à nos jours les reproduisent exactement. De plus, ce mode de distribuer les notes sur les syllabes du texte se retrouve également dans les anciens livres choraux des Grecs, où nous lisons, par exemple : κυρι ε. Le même usage était donc aussi en vigueur en dehors du rayon de la langue latine. D'où il est naturel de conclure qu'il remonte à

Cet usage remonte à l'antiquité.

l'antiquité. Et certes, que cet usage soit contraire à la bonne prononciation et aux lois de l'accentuation, et qu'il blesse par le fait même le génie de la langue, c'est là un reproche qu'on ne formulera pas à la légère contre S. Grégoire et ses successeurs, auteurs de ces mélodies. Si donc cette disposition de notes produit cet effet désagréable dans notre chant moderne, il faut en trouver la cause dans une exécution défectueuse. Il s'agit dès lors pour nous de tâcher de pénétrer l'esprit de cette notation et de nous amender de ce défaut.

L'accent antique est tout spirituel.

b. Or, pour peu que l'on s'applique à cette étude, on trouvera que cette forme ancienne est non seulement supportable mais même très belle, pourvu toutefois que l'on se soit familiarisé avec l'esprit qui distingue les mélodies antiques. Avant tout il faut bannir les notes grosses et lourdes de l'accentuation moderne. L'équilibre du vrai rythme grégorien, qui est tout spirituel, exige plutôt un ton bref, fin, ferme, et demande que les notes soient liées entre elles avec netteté et distinction. Bien souvent, il est vrai, la voix se refuse à cette exécution subtile; il est plus aisé de se faire une juste idée du mouvement dans l'esprit que de le reproduire dans le chant. Mais, quoi qu'il en soit de ces nuances délicates, il importe avant tout de chanter la mélodie de telle sorte que l'accent tonique soit toujours observé. Pour cela il faut que la modulation sur les syllabes inaccentuées soit autant que possible légère, d'un mouvement uniforme, sans appui sur une note particulière, en sorte qu'elle semble couler ou planer sans la moindre secousse. Pour faire ressortir l'accent tonique sur la syllabe précédente, il suffira de donner à la voix une courte impulsion qui renforce le ton. La modulation qui suit l'accent fera alors l'effet d'une gracieuse et légère prolongation, d'un ornement placé sur une syllabe secondaire, dans le but d'offrir un heureux contraste avec l'accent tonique, dont la force est concentrée tout entière sur une seule note.

Méthode pour combiner l'accent avec les formules sur les syllabes brèves.

Cette remarque, bien que d'un caractère plutôt historique, est néanmoins de nature à aider le chantre à se faire une juste idée de l'interprétation convenable des modulations antiques. (1)

(1) La *Paléographie musicale* consacre à la question traitée dans ces lignes une étude décisive. (Note du Trad.)



Deuxième appendice. — Exercices de chant.

PREMIÈRE PARTIE.

(Voir 1re partie, chapitre VIII.)

1.

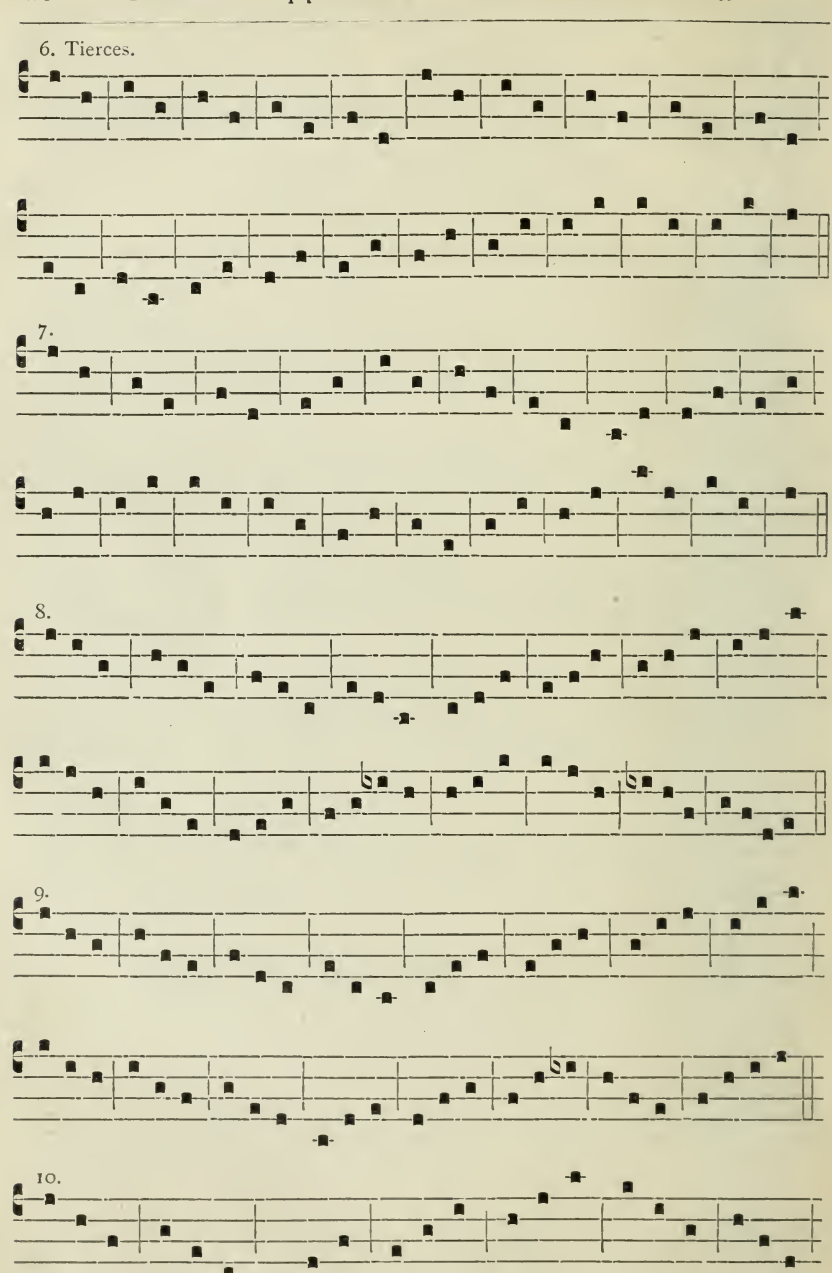
do si la sol fa mi re do. do re mi fa sol la si do.

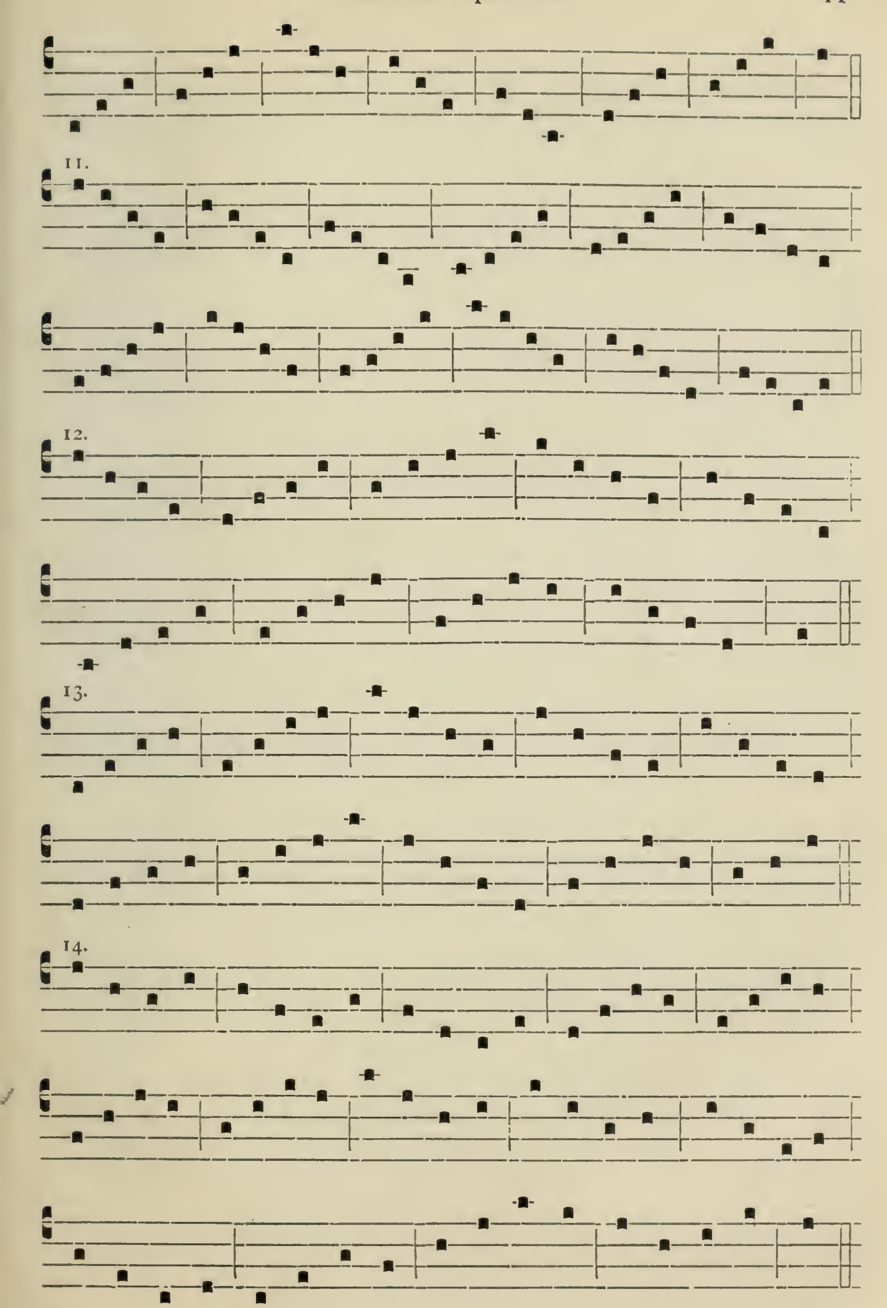
2.

3.

4.

5.


6. Tierces.
7.
8.
9.
10.


11.
12.
13.
14.



15.

16.

17. Quartes.

18.

19.

20.
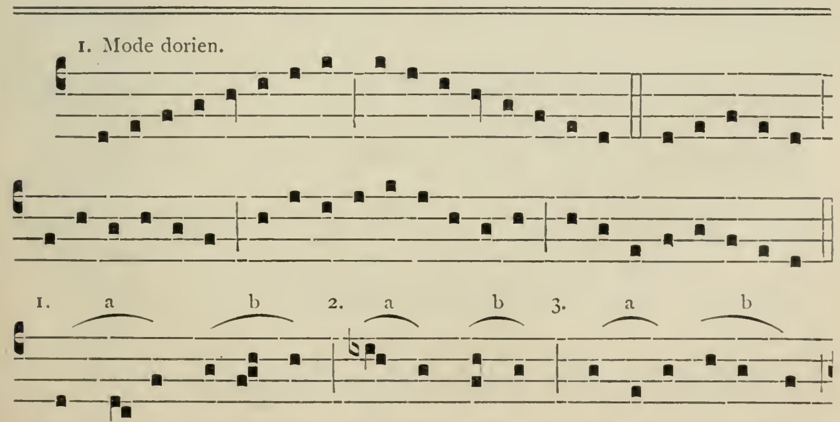
21. Quintes.

22.
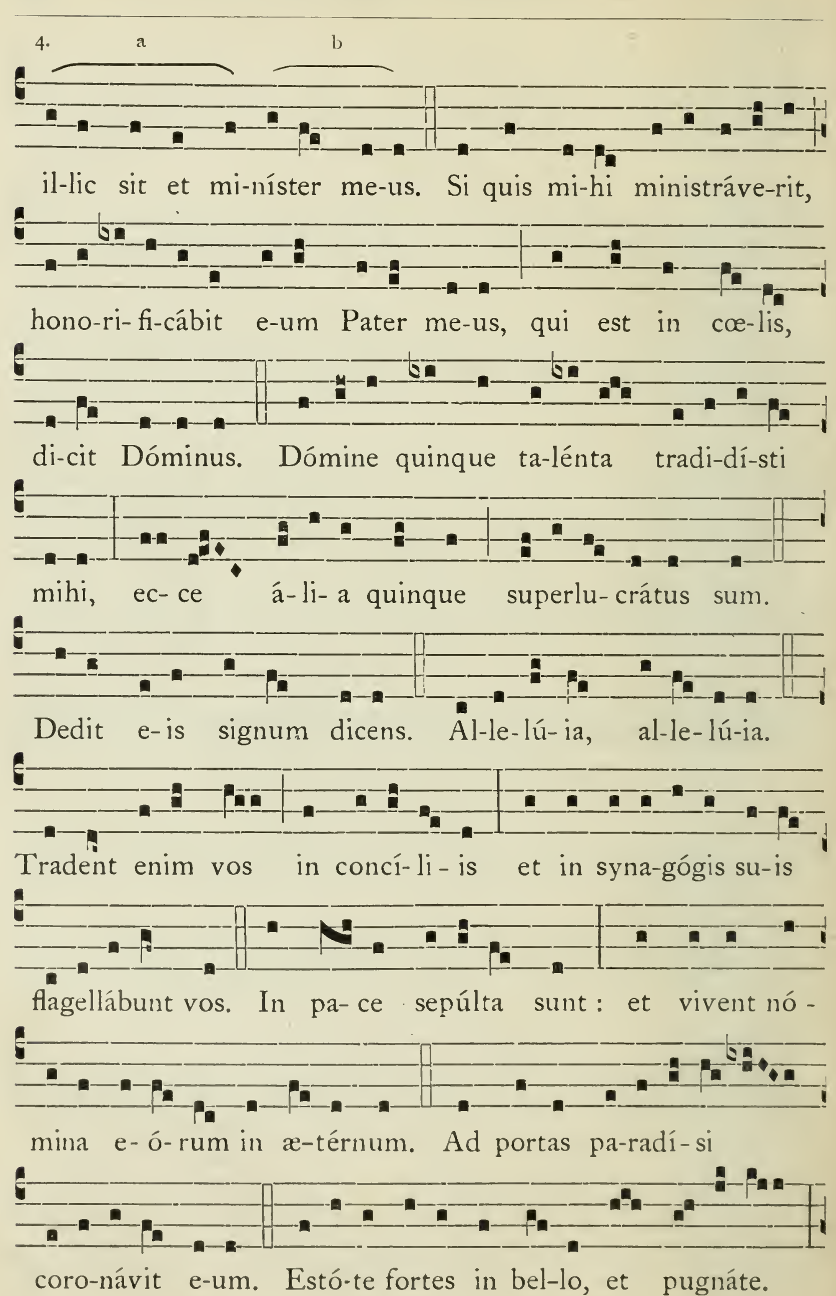
23.
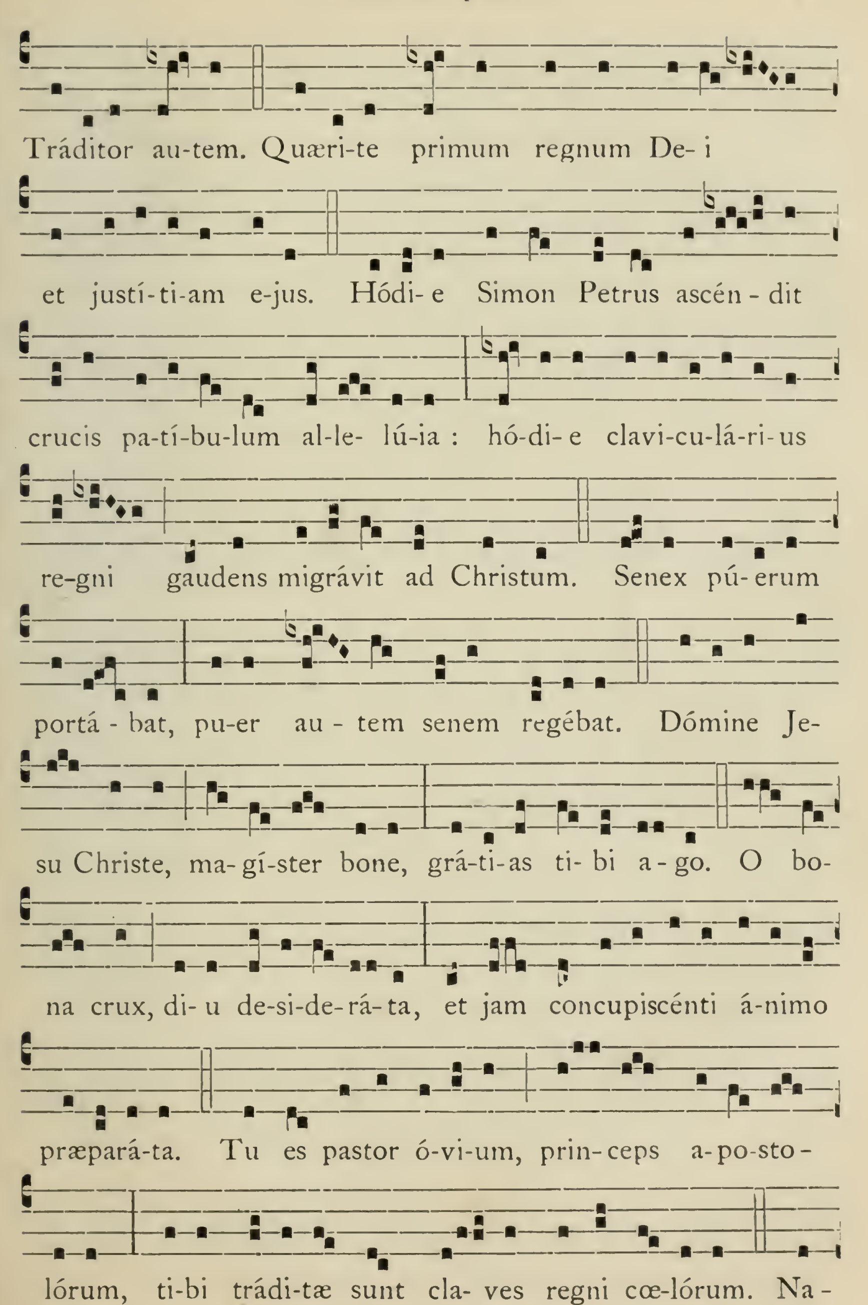
DEUXIÈME PARTIE.

(Voir 1re partie, chapitre IX.)



Qui mi-hi mi-ní-strat, me se-quá-tur : et u-bi e-go sum,


4. a b
il-lic sit et mi-níster me-us. Si quis mi-hi ministrâve-rit,
hono-ri-fi-cábit e-um Pater me-us, qui est in cœ-lis,
di-cit Dóminus. Dómine quinque ta-lénta tradi-dí-sti
mihi, ec-ce á-li-a quinque superlu-crátus sum.
Dedit e-is signum dicens. Al-le-lú-ia, al-le-lú-ia.
Tradent enim vos in concí-li-is et in syna-gógis su-is
flagellábunt vos. In pa-ce sepúlta sunt : et vivent nó-
mina e-ó-rum in æ-térnum. Ad portas pa-radí-si
coro-návit e-um. Estó-te fortes in bel-lo, et pugnáte.


Tráditor au-tem. Quæri-te primum regnum De- i
et justí-ti-am e-jus. Hódi- e Simon Petrus ascén - dit
crucis pa-tí-bu-lum al-le- lú-ia : hó-di- e clavi-cu-lá-ri-us
re-gni gaudens migrávit ad Christum. Senex pú- erum
portá - bat, pu-er au - tem senem regébat. Dómine Je-
su Christe, ma- gí-ster bone, grá-ti-as ti- bi a - go. O bo-
na crux, di- u de-si-de-rá-ta, et jam concupiscénti á-nimo
præpará-ta. Tu es pastor ó-vi-um, prin-ceps a-po-sto -
lórum, ti-bi trádi-tæ sunt cla- ves regni cœ-lórum. Na -

tí-vi-tas tu- a, De- i Géni-trix Virgo, gáudi-um annun-

ti- á- vit u-nivérso mundo : ex te e-nim ortus est

sol justí- ti- æ Christus De-us noster.

II. Mode Hypodorien.
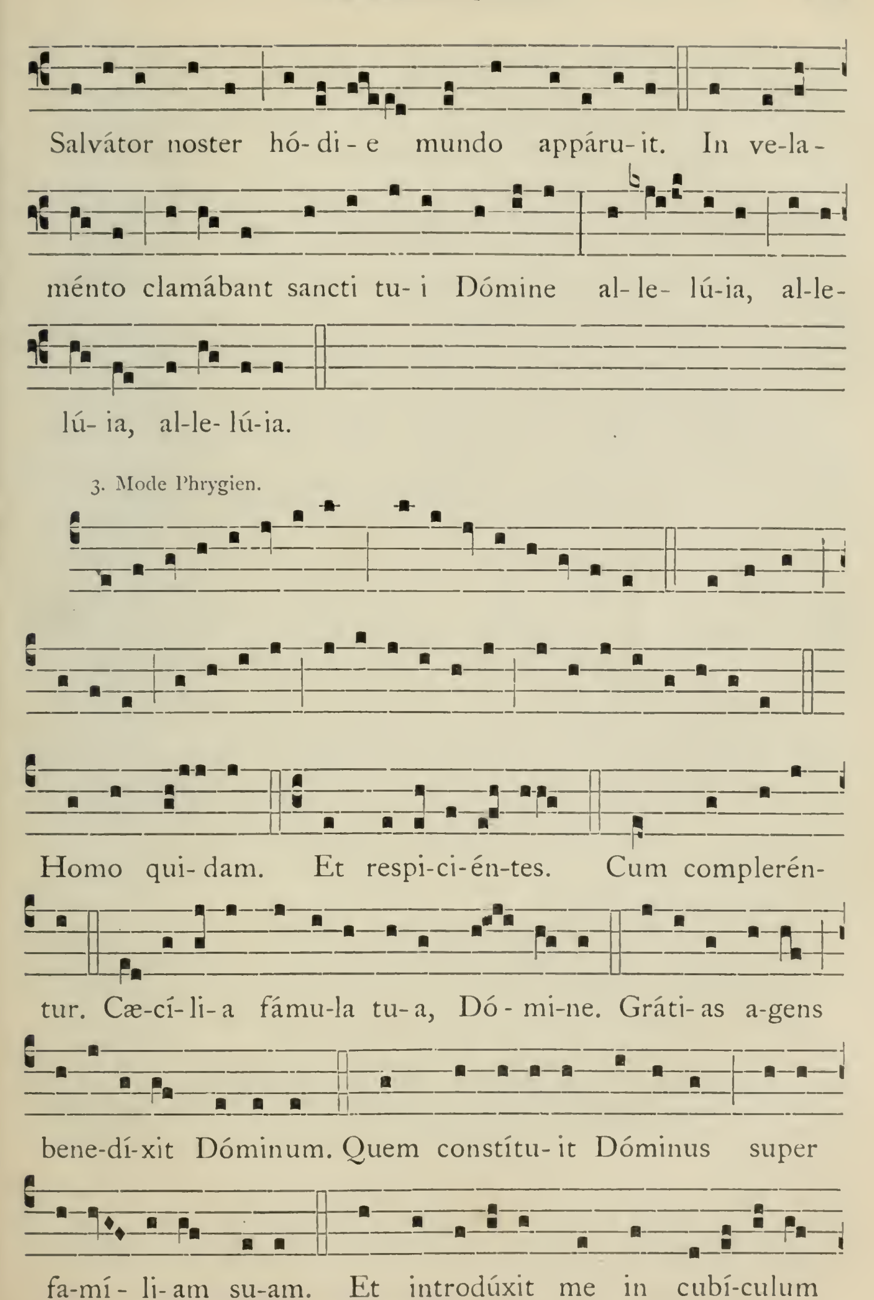
Ju-ste et pi-e vi-vámus. Sancti per fidem vi-cérunt

regna. Vado ad e-um qui mi-sit me. Dómine rex

omnípotens, in di-ti-ó-ne tu - a cuncta sunt pó-si-ta.

Di-vínæ le-gis amátor, deprecá-re pro nobis Fí- li-um De-i.

Ve-ni ad docéndum nos vi-am prudénti-æ. Dó-mi-nus,


Salvátor noster hó- di - e mundo appáru- it. In ve-la -
ménto clamábant sancti tu- i Dómine al- le- lú-ia, al-le-
lú- ia, al-le- lú-ia.
3. Mode Phrygien.
Homo qui- dam. Et respi-ci-én-tes. Cum complerén-
tur. Cæ-cí- li- a fámu-la tu- a, Dó - mi-ne. Gráti- as a-gens
bene-dí-xit Dóminum. Quem constítu- it Dóminus super
fa-mí - li- am su-am. Et introdúxit me in cubí-culum

su-um. Præ-í-bis ante Dóminum, pará-re vi-as e-jus.

Ego sum pastor me-us, qui pasco oves me-as. Cognóvit

autem pater qui-a il-la ho-ra e-rat. Intrávit autem rex

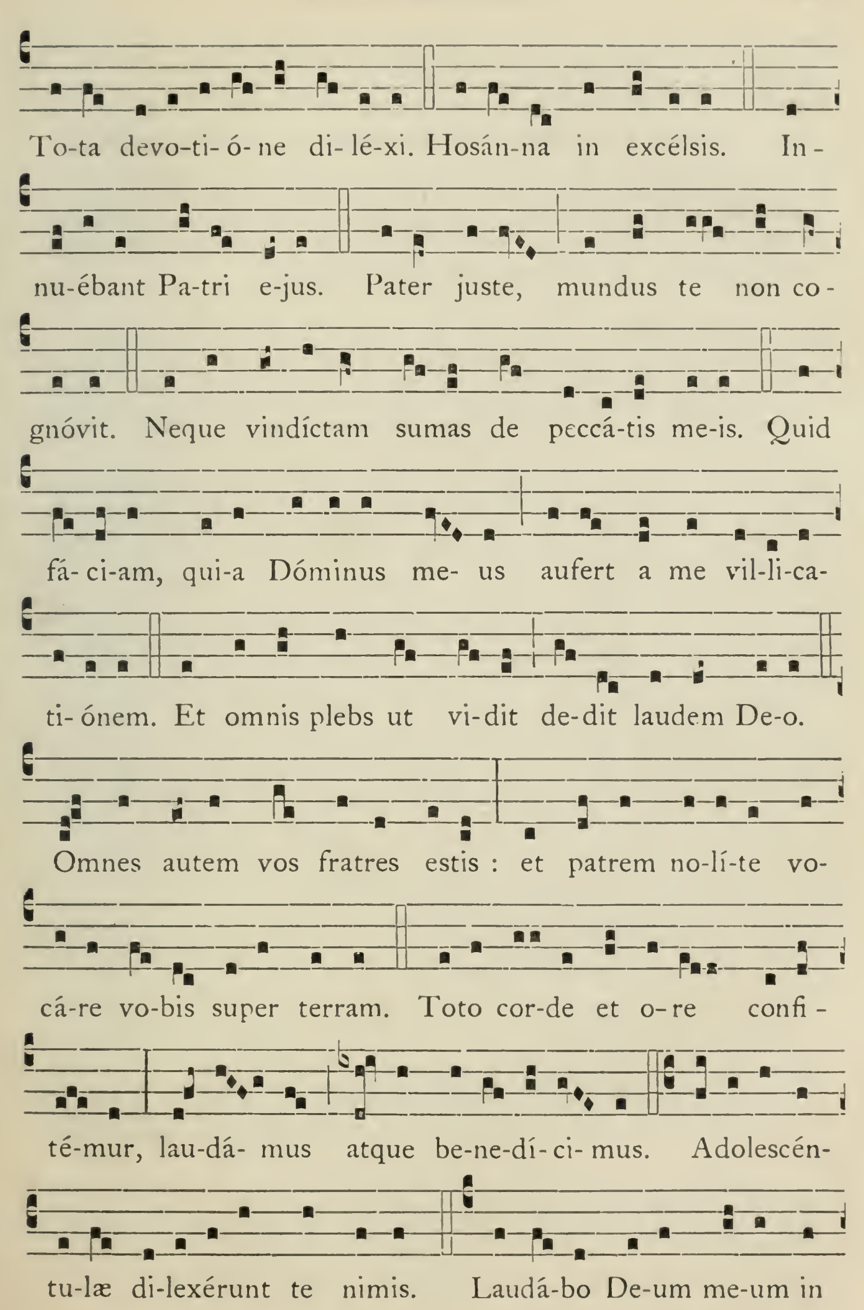
ut vidé-ret discumbéntes. Et respi-ci-én-tes, vidérunt

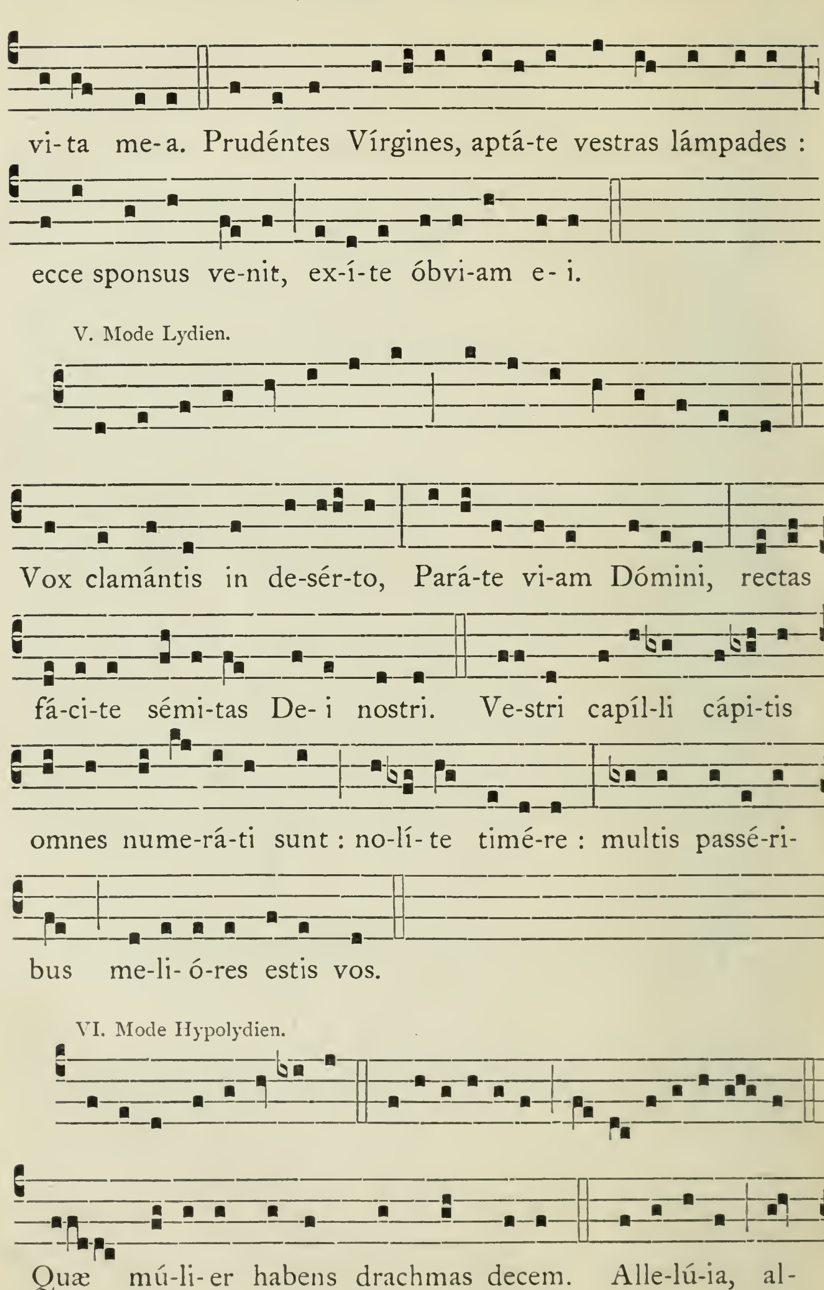
revo-lú-tum lá-pidem. Si di-lí-gi-tis me, mandáta me-a

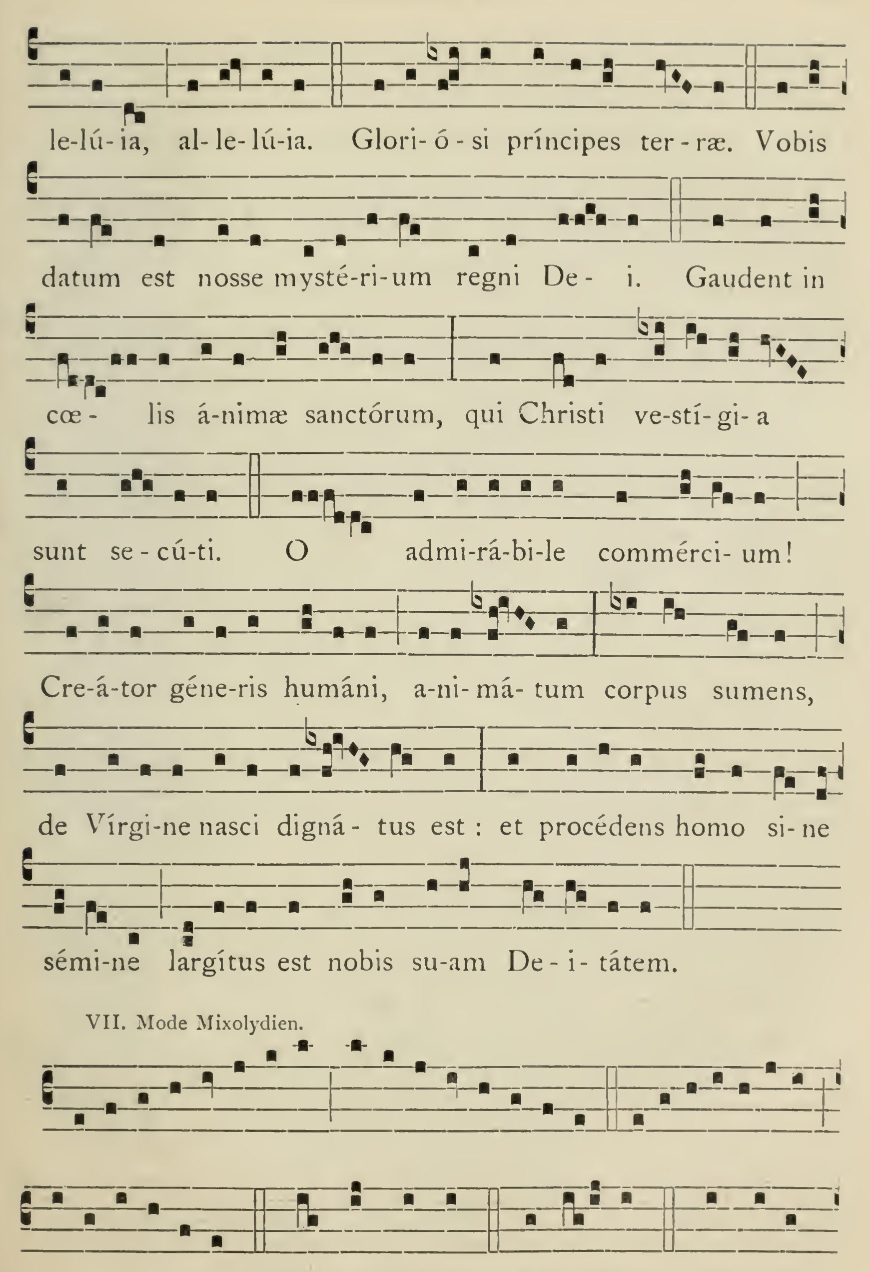
servá-te, al-le-lú-ia, al-le-lú-ia, al-le- lú-ia.

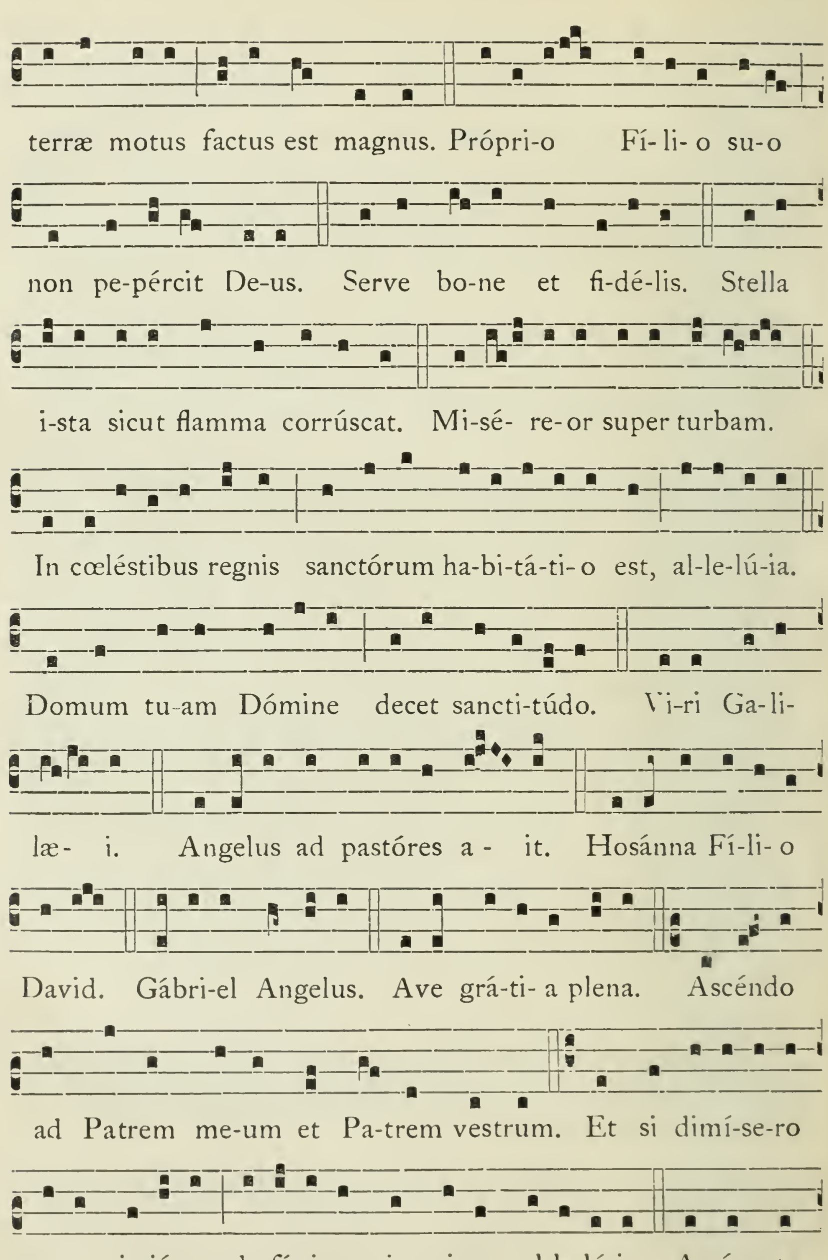
IV. Mode Hypophrygien.

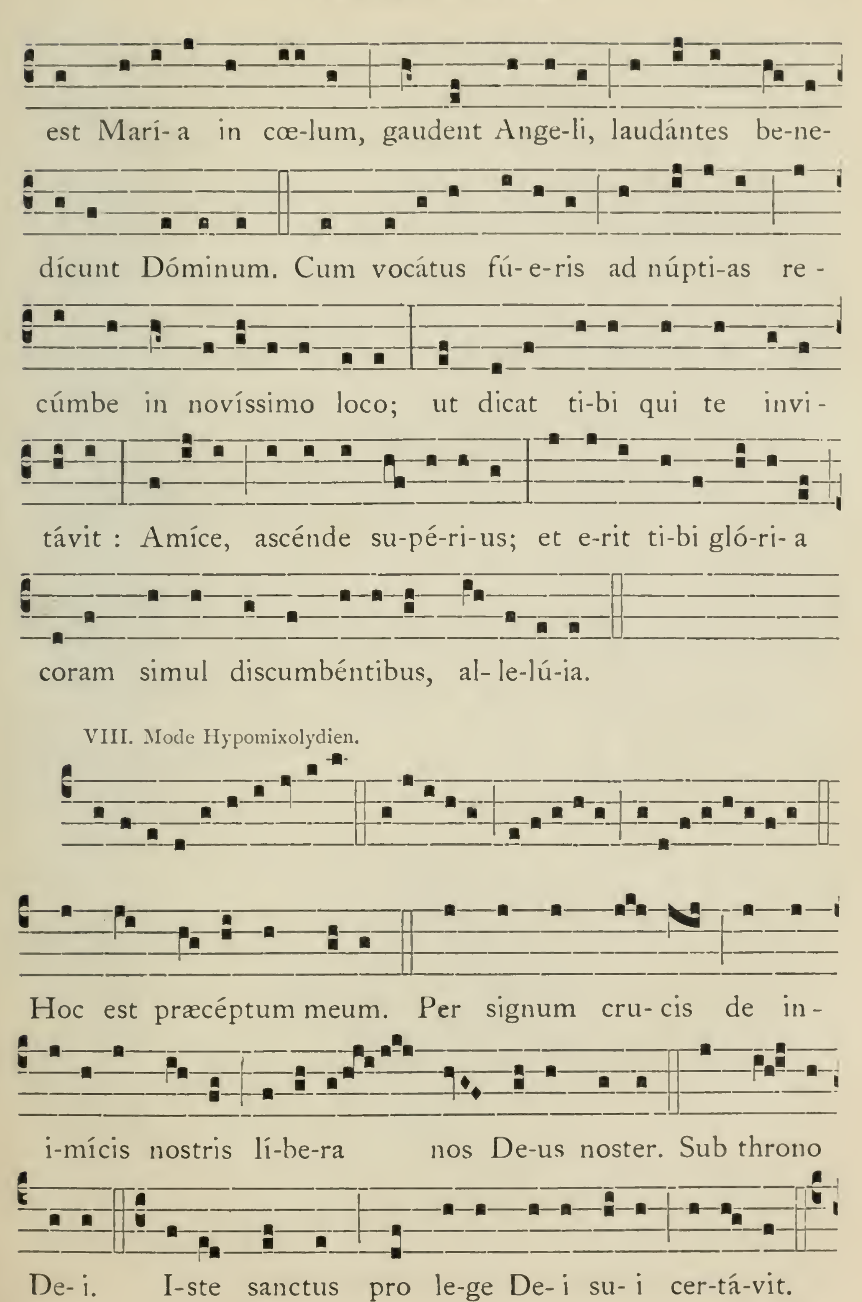
Te De-um. Anxi-átus est super me spí-ritus me-us.

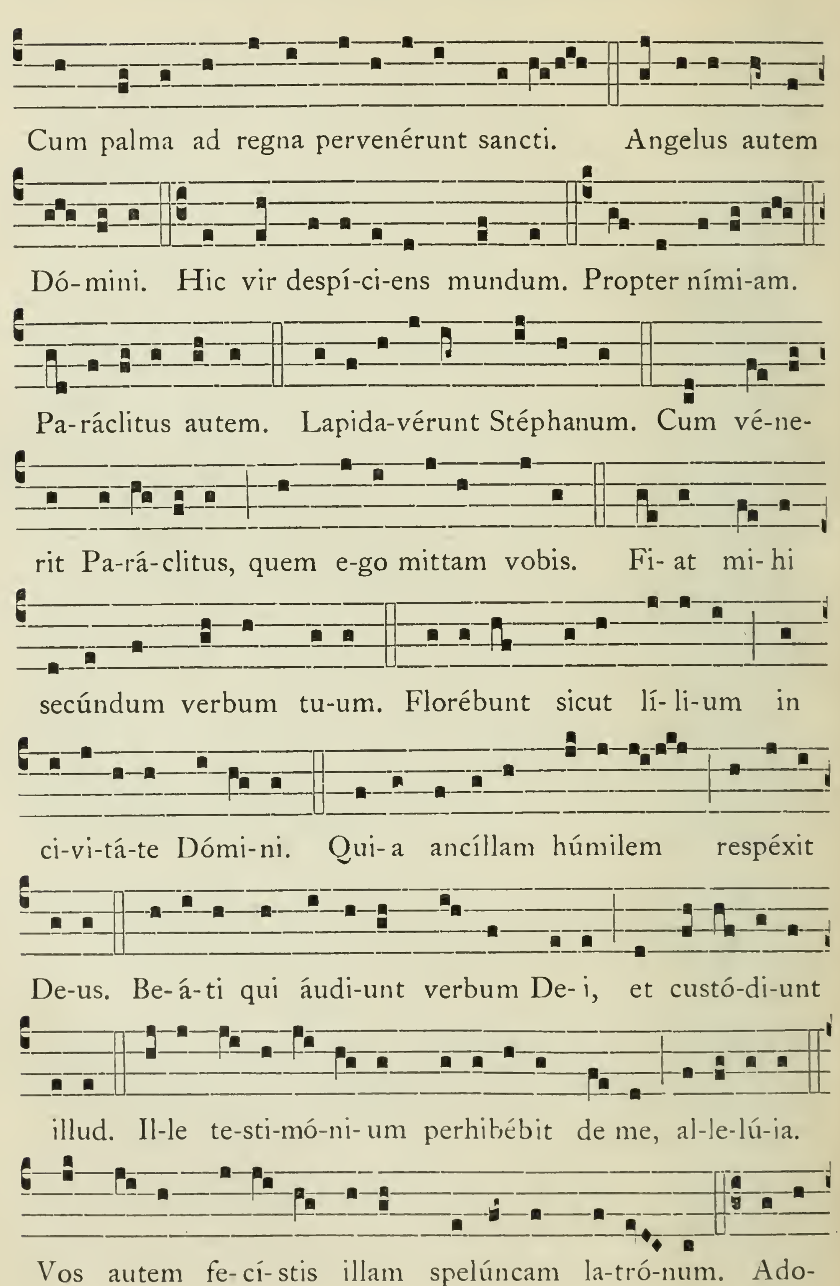

To-ta devo-ti-ó-ne di-lé-xi. Hosán-na in excélsis. In-
nu-ébant Pa-tri e-jus. Pater juste, mundus te non co-
gnóvit. Neque vindíctam sumas de peccá-tis me-is. Quid
fá-ci-am, qui-a Dóminus me- us aufert a me vil-li-ca-
ti-ónem. Et omnis plebs ut vi-dit de-dit laudem De-o.
Omnes autem vos fratres estis : et patrem no-lí-te vo-
cá-re vo-bis super terram. Toto cor-de et o-re confi-
té-mur, lau-dá- mus atque be-ne-dí-ci-mus. Adolescén-
tu-læ di-lexérunt te nimis. Laudá-bo De-um me-um in


vi-ta me-a. Prudéntes Vírgines, aptá-te vestras lámpades :
ecce sponsus ve-nit, ex-í-te óbvi-am e- i.
V. Mode Lydien.
Vox clamántis in de-sér-to, Pará-te vi-am Dómini, rectas
fá-ci-te sémi-tas De- i nostri. Ve-stri capíl-li cápi-tis
omnes nume-rá-ti sunt : no-lí- te timé-re : multis passé-ri-
bus me-li- ó-res estis vos.
VI. Mode Hypolydien.
Quæ mú-li-er habens drachmas decem. Alle-lú-ia, al-


le-lú-ia, al-le-lú-ia. Glori-ó-si príncipes ter-ræ. Vobis
datum est nosse mysté-ri-um regni De- i. Gaudent in
cœ- lis á-nimæ sanctórum, qui Christi ve-stí-gi-a
sunt se-cú-ti. O admi-rá-bi-le commérci- um!
Cre-á-tor géne-ris humáni, a-ni-má- tum corpus sumens,
de Vírgi-ne nasci digná- tus est: et procédens homo si-ne
sémi-ne largítus est nobis su-am De-i- tátem.
VII. Mode Mixolydien.
Tu es Petrus. Argén-tum. Et ecce


terræ motus factus est magnus. Própri-o Fí-li-o su-o
non pe-pércit De-us. Serve bo-ne et fi-dé-lis. Stella
i-sta sicut flamma corrúscat. Mi-sé- re-or super turbam.
In cœléstibus regnis sanctórum ha-bi-tá-ti-o est, al-le-lú-ia.
Domum tu-am Dómine decet sancti-túdo. Vi-ri Ga-li-
læ- i. Angelus ad pastóres a - it. Hosánna Fí-li-o
David. Gábri-el Angelus. Ave grá-ti- a plena. Ascéndo
ad Patrem me-um et Pa-trem vestrum. Et si dimí-se-ro
e-os je-júnos de-fí-ci-ent in vi-a, al-le-lú-ia. Assúmpta


est Marí- a in cœ-lum, gaudent Ange-li, laudántes be-ne-
dícunt Dóminum. Cum vocátus fú- e-ris ad núpti-as re -
cúmbe in novíssimo loco; ut dicat ti-bi qui te invi -
távit : Amíce, ascénde su-pé-ri-us; et e-rit ti-bi gló-ri- a
coram simul discumbéntibus, al- le-lú-ia.
VIII. Mode Hypomixolydien.
Hoc est præcéptum meum. Per signum cru- cis de in -
i-mícis nostris lí-be-ra nos De-us noster. Sub throno
De- i. I-ste sanctus pro le-ge De- i su- i cer-tá-vit.


Cum palma ad regna pervenérunt sancti. Angelus autem
Dó-mini. Hic vir despí-ci-ens mundum. Propter ními-am.
Pa-ráclitus autem. Lapida-vérunt Stéphanum. Cum vé-ne-
rit Pa-rá-clitus, quem e-go mittam vobis. Fi- at mi- hi
secúndum verbum tu-um. Florébunt sicut lí- li-um in
ci-vi-tá-te Dómi-ni. Qui- a ancíllam húmilem respéxit
De-us. Be-á-ti qui áudi-unt verbum De- i, et custó-di-unt
illud. Il-le te-sti-mó-ni-um perhibébit de me, al-le-lú-ia.
Vos autem fe-cí-stis illam spelúncam la-tró-num. Ado-

ránde co-lénde, Pater metu-én- de, qui-a per sanctum

Fí-li-um tu- um, e-vá-si minas sacrí-le-gi tyránni. Tu

es qui ventúrus est, an á-li- um exspectámus? Dí-ci-te

Jo-ánni quæ vi-dístis : ad lumen rede-unt cæ-ci, mórtu- i

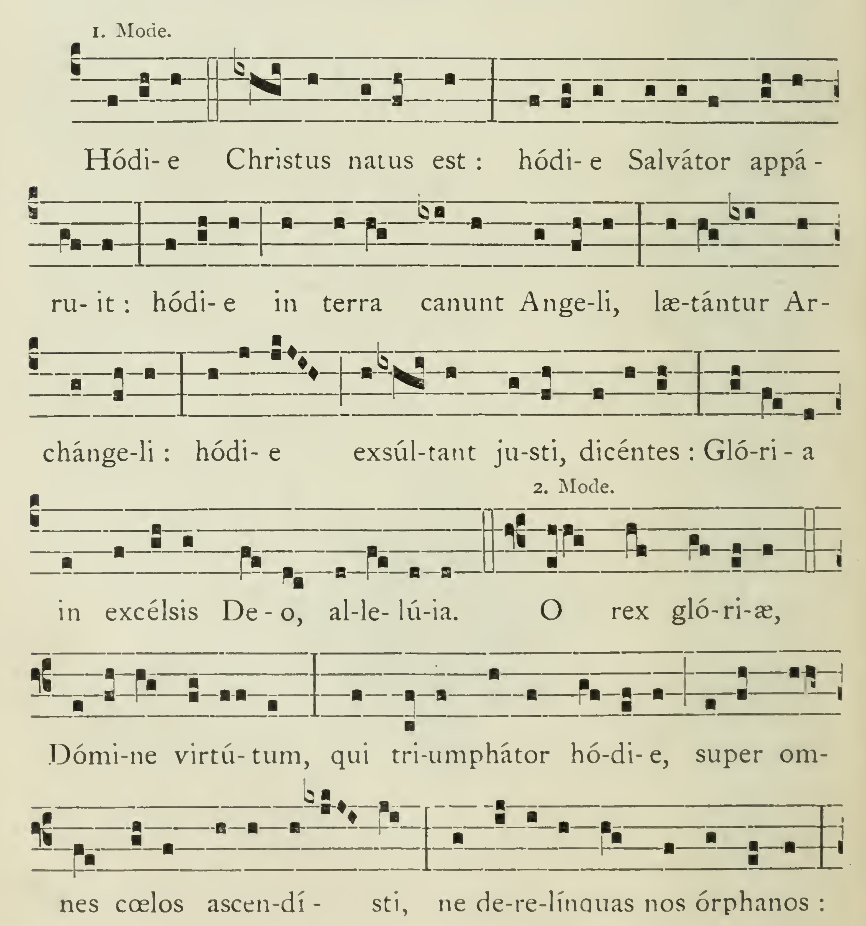
resúrgunt, páuperes e-vange- lizántur, al-le - lú-ia.
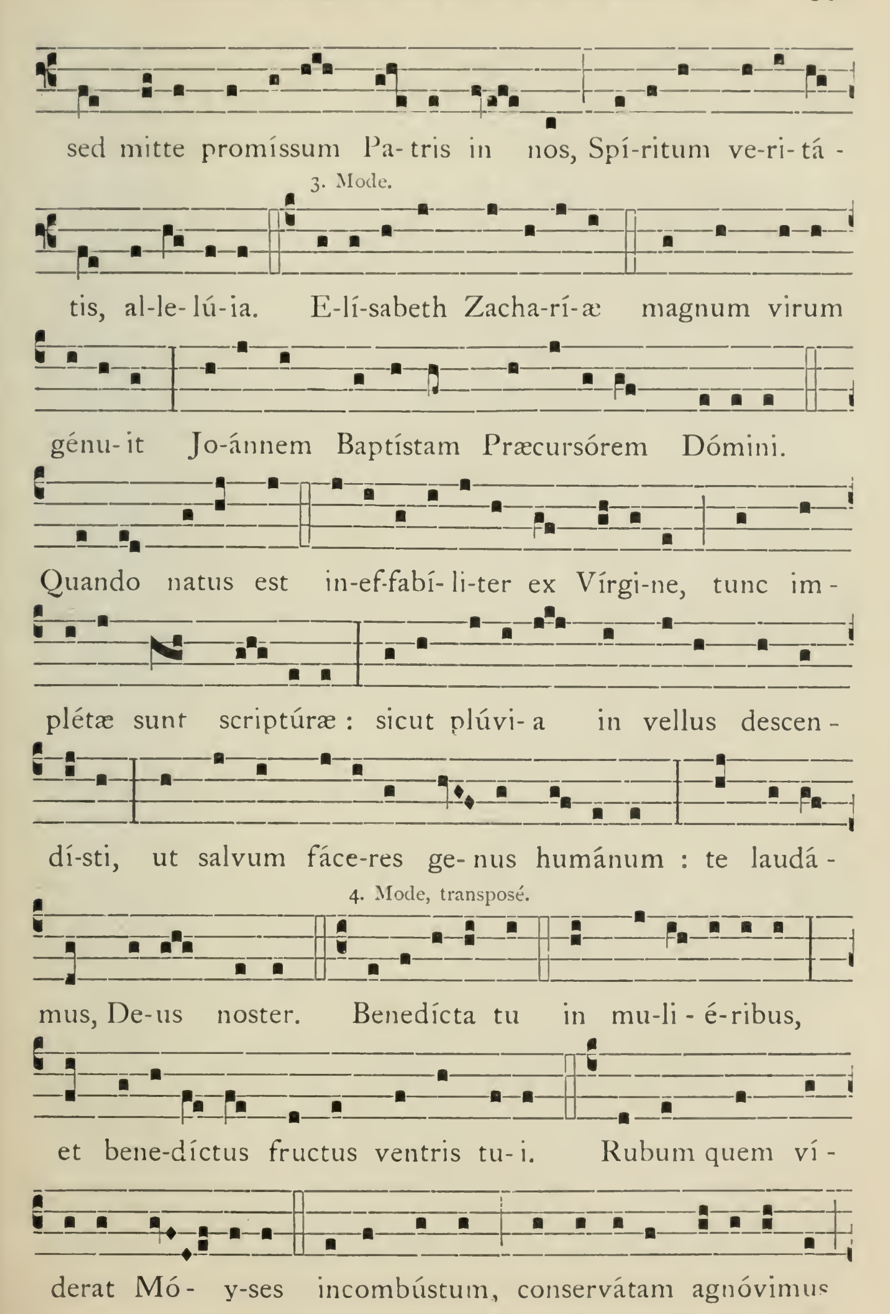


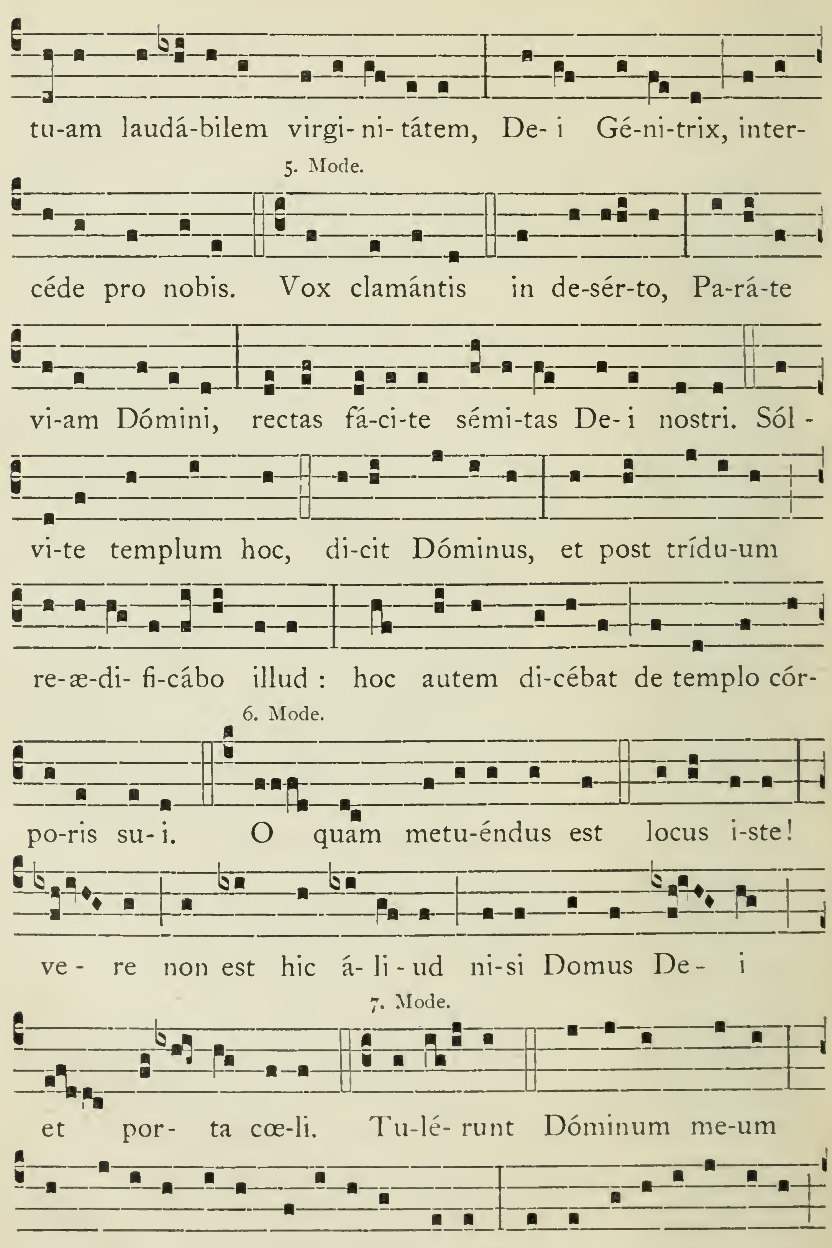
Supplément du premier appendice.

Recueil de mélodies grégoriennes d'après les notations des anciens manuscrits.

I. Antiennes de Vêpres.




sed mitte promíssum Pa- tris in nos, Spí-ritum ve-ri- tá -
3. Mode.
tis, al-le- lú- ia. E-lí-sabeth Zacha-rí-æ magnum virum
génu- it Jo-ánnem Baptístam Præcursórem Dómini.
Quando natus est in-ef-fabí- li-ter ex Vírgi-ne, tunc im -
plétæ sunt scriptúræ : sicut plúvi- a in vellus descen -
dí-sti, ut salvum fáce-res ge- nus humánum : te laudá -
4. Mode, transposé.
mus, De-us noster. Benedícta tu in mu-li - é-ribus,
et bene-díctus fructus ventris tu- i. Rubum quem ví -
derat Mó- y-ses incombústum, conservátam agnóvimus


tu-am laudá-bilem virgi- ni- tátem, De- i Gé-ni-trix, inter-
5. Mode.
céde pro nobis. Vox clamántis in de-sér-to, Pa-rá-te
vi-am Dómini, rectas fá-ci-te sémi-tas De- i nostri. Sól -
vi-te templum hoc, di-cit Dóminus, et post trídu-um
re-æ-di- fi-cábo illud : hoc autem di-cébat de templo cór-
6. Mode.
po-ris su- i. O quam metu-éndus est locus i-ste!
ve - re non est hic á- li - ud ni-si Domus De - i
7. Mode.
et por- ta cœ-li. Tu-lé- runt Dóminum me-um
et nésci- o u-bi posu- érunt e-um : si tu sustu-lí-sti e-um,

dí-ci-to mi-hi al-le-lú-ia : et e-go e-um tollam al-le-lú-ia.

8. Mode.

Vé-ri-tas de ter-ra orta est, et justí-ti-a de cœlo pro-
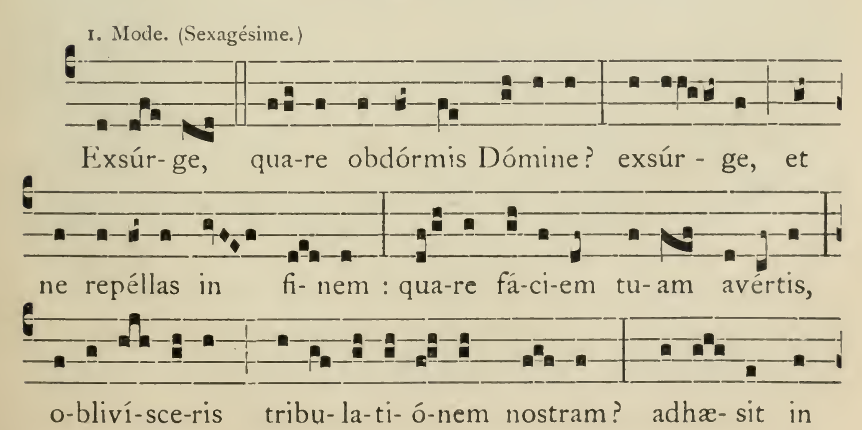
spéxit Dixit autem Pater ad servos su-os : Ci - to

proférte stolam pri-mam, et indú-i-te illum, et da-te

ánnulum in manu e-jus, et calce-aménta in pé-dibus

e-jus.

Antiennes d'Introït.



ter- ra venter no-ster : exsúrge, Dómine, ádjuva nos, et

2. Mode. (Commun des Vierges.)

lí- be- ra nos. Me exspecta-vé- runt pec-ca-tó -

res, ut pér- de-rent me; testimóni- a tu- a, Dómi-ne

intel-lé - xi : omnis consumma- ti- ó- nis vi - di fi -

3. Mode. (Semaine Sainte.)
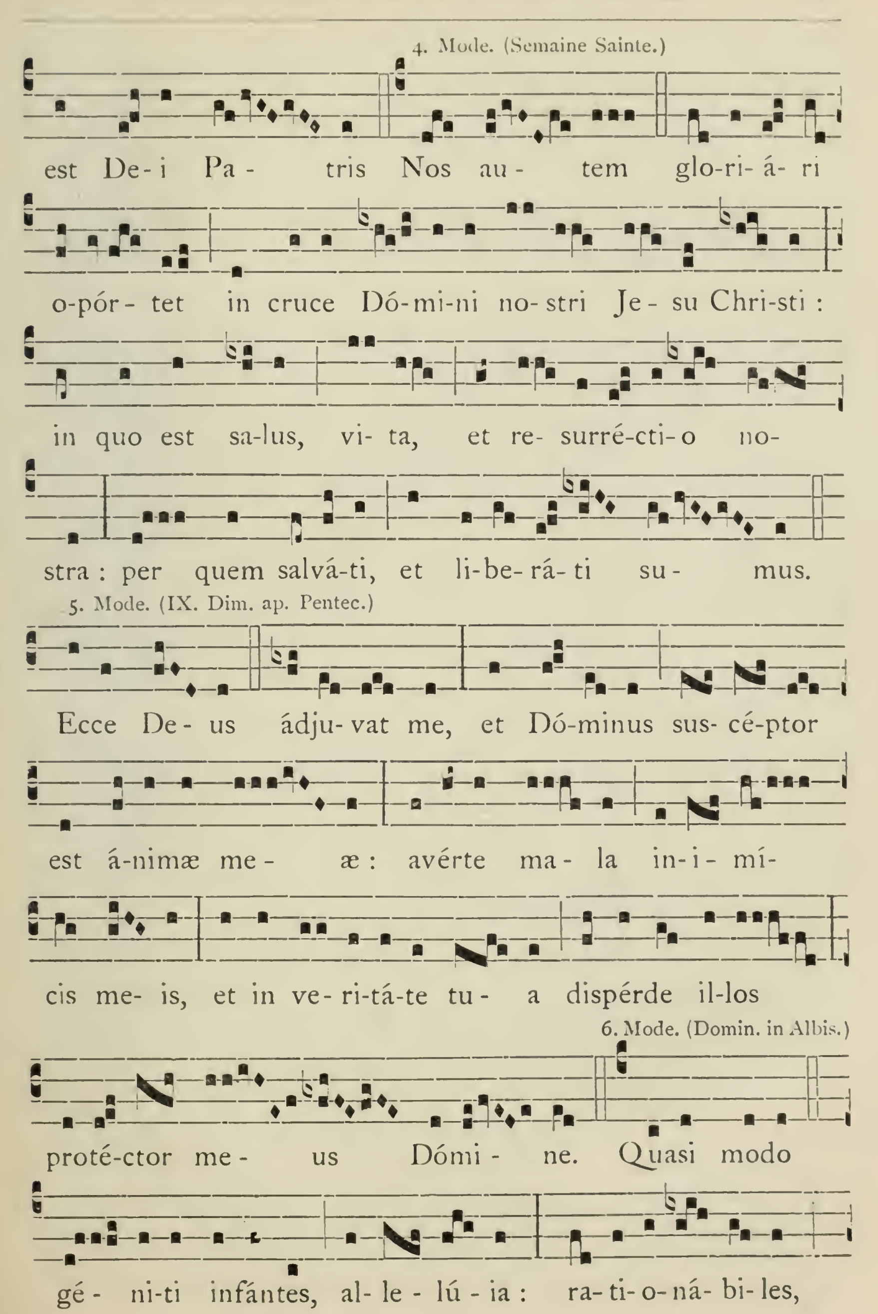
nem : la-tum mandá-tum tu-um ni - mis. In nómine

Je-su omne ge-nu flec- tá - tur, cœ-lésti-um, ter - ré -

stri - um et infer - nó - rum : qui-a Dóminus factus est

o- bé - di- ens usque ad mor- tem, mortem autem cru -

cis : íd- e- o Dóminus Jesus Chri- stus in gló-ri- a


4. Mode. (Semaine Sainte.)
est De-i Pa - tris Nos au - tem glo-ri- á- ri
o-pór- tet in cruce Dó-mi-ni no- stri Je- su Chri-sti :
in quo est sa-lus, vi- ta, et re- surré-cti-o no-
stra : per quem salvá-ti, et li-be-rá-ti su - mus.
5. Mode. (IX. Dim. ap. Pentec.)
Ecce De- us ádju- vat me, et Dó-minus sus- cé-ptor
est á-nimæ me - æ : avérte ma - la in-i- mí-
cis me- is, et in ve- ri-tá-te tu - a dispérde il-los
6. Mode. (Domin. in Albis.)
proté-ctor me - us Dómi - ne. Quasi modo
gé - ni-ti infántes, al- le - lú - ia : ra- ti- o- ná- bi- les,

si-ne do-lo lac concu-pí- sci-te, al-le - lú - ia,

7. Mode. (2. Dim. de l'Avent.)

al-le- lú - ia, al-le - lú - ia. Pó- pu-lus Si-on,

ec - ce Dó-minus vé-ni- et ad Salvándas gen-tes :

et audí-tam fá - ci-et Dómi- nus gló- ri - am vo -

cis su - æ in læ-tí- ti- a cor- dis ve-stri.

8. Mode. (Commun d'un Martyr non Pont.)

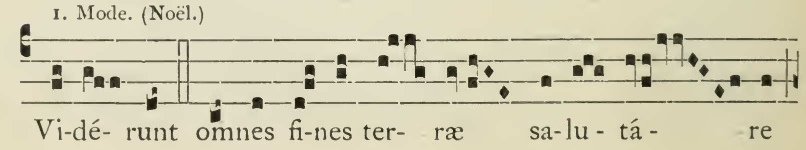
Lætá - bi-tur ju - stus in Dó- mi - no, et spe- rá -
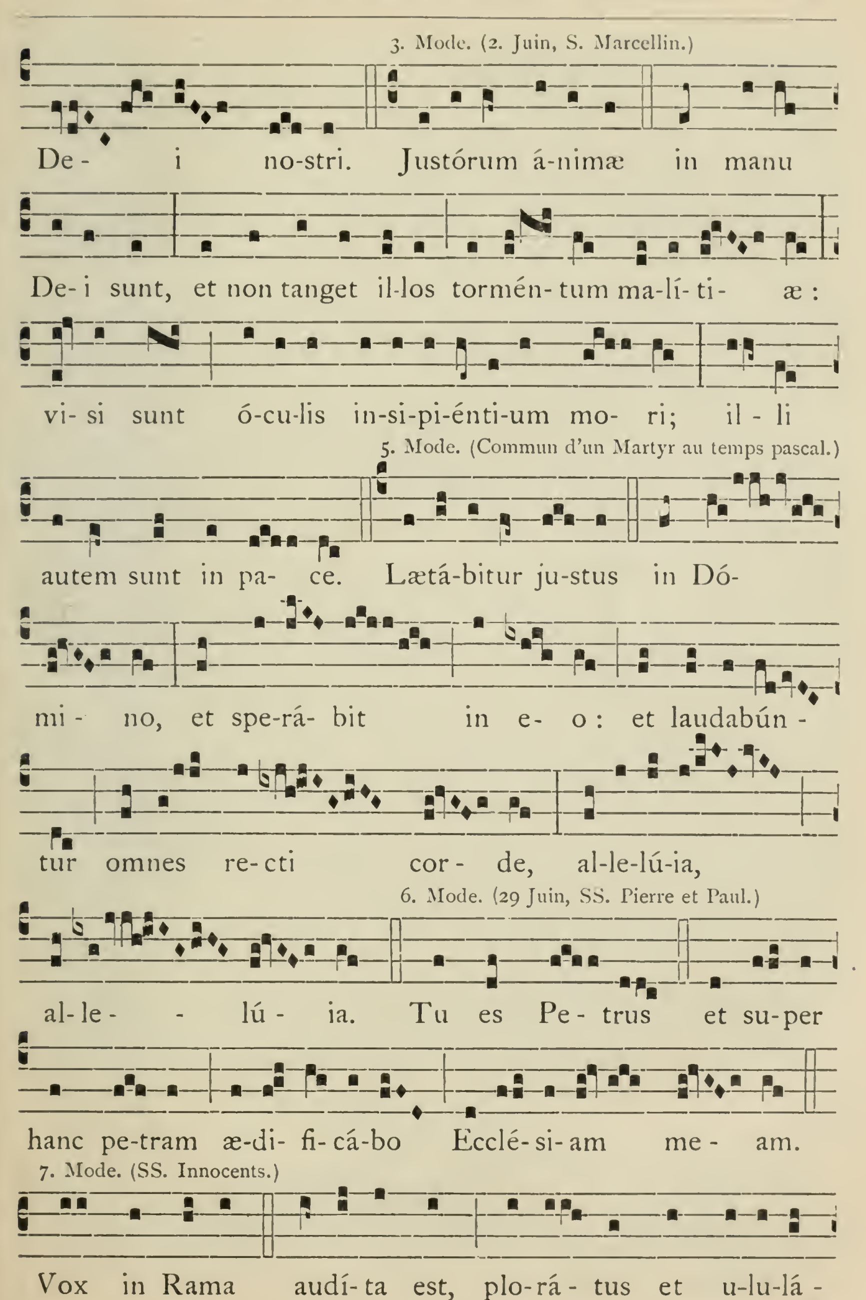
bit in e- o : et lauda- bún - tur om -

nes re - cti corde.

3. Antiennes de Communion.

1. Mode. (Noël.)




3. Mode. (2. Juin, S. Marcellin.)
De - i no-stri. Justórum á-nimæ in manu
De- i sunt, et non tanget il-los tormén- tum ma-lí- ti- æ :
vi- si sunt ó-cu-lis in-si-pi-énti-um mo- ri; il - li
5. Mode. (Commun d'un Martyr au temps pascal.)
autem sunt in pa- ce. Lætá-bitur ju-stus in Dó-
mi - no, et spe-rá- bit in e- o : et laudabún -
tur omnes re- cti cor - de, al-le-lú-ia,
6. Mode. (29 Juin, SS. Pierre et Paul.)
al- le - - lú - ia. Tu es Pe - trus et su-per
hanc pe-tram æ-di- fi- cá-bo Ecclé- si- am me - am.
7. Mode. (SS. Innocents.)
Vox in Rama audí- ta est, plo-rá - tus et u-lu-lá -

tus : Ra-chel plo- rans fí- li- os su - os, et nó -

lu - it con - so- lá - ri, qui- - a non sunt.

Fête des SS. Anges, (Introït.)

Benedí-ci-te Dóminum omnes ánge - li e-jus :

poténtes vir-tú- te, qui fá- ci-tis verbum e-jus,'

ad audi- éndam vo-cem sermó - num e - jus.

Communion de la même fête.

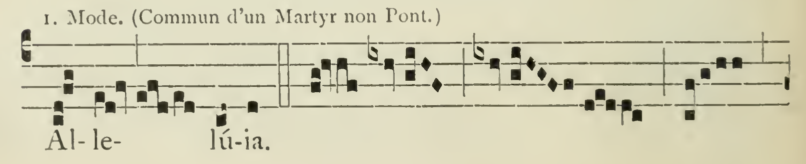
Be- nedí- ci - te omnes án-ge-li Dómini Dó- mi -

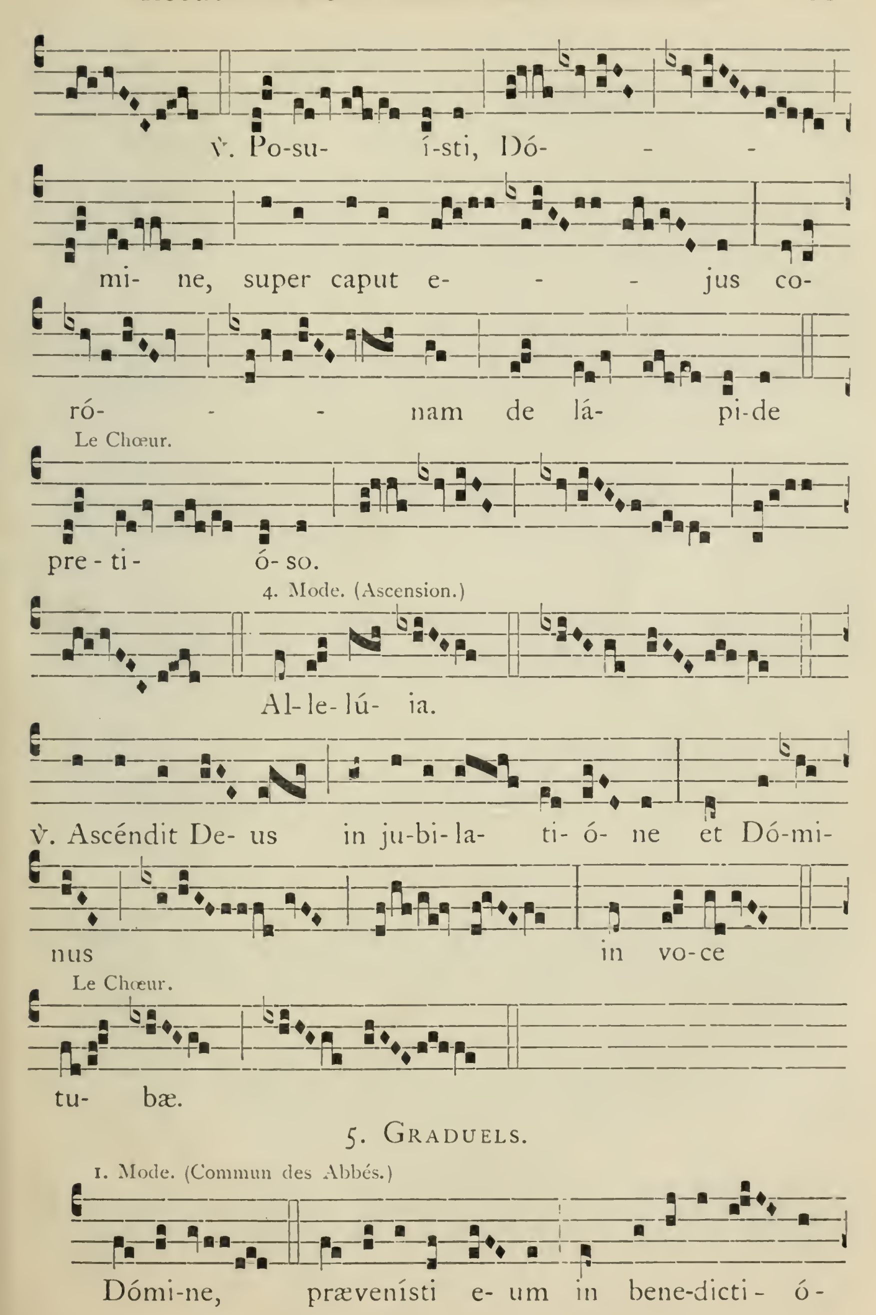
num : hymnum dí- ci-te et su- perex-al-tá-re e -

um in sæ - cu - la.

4. Alleluias.

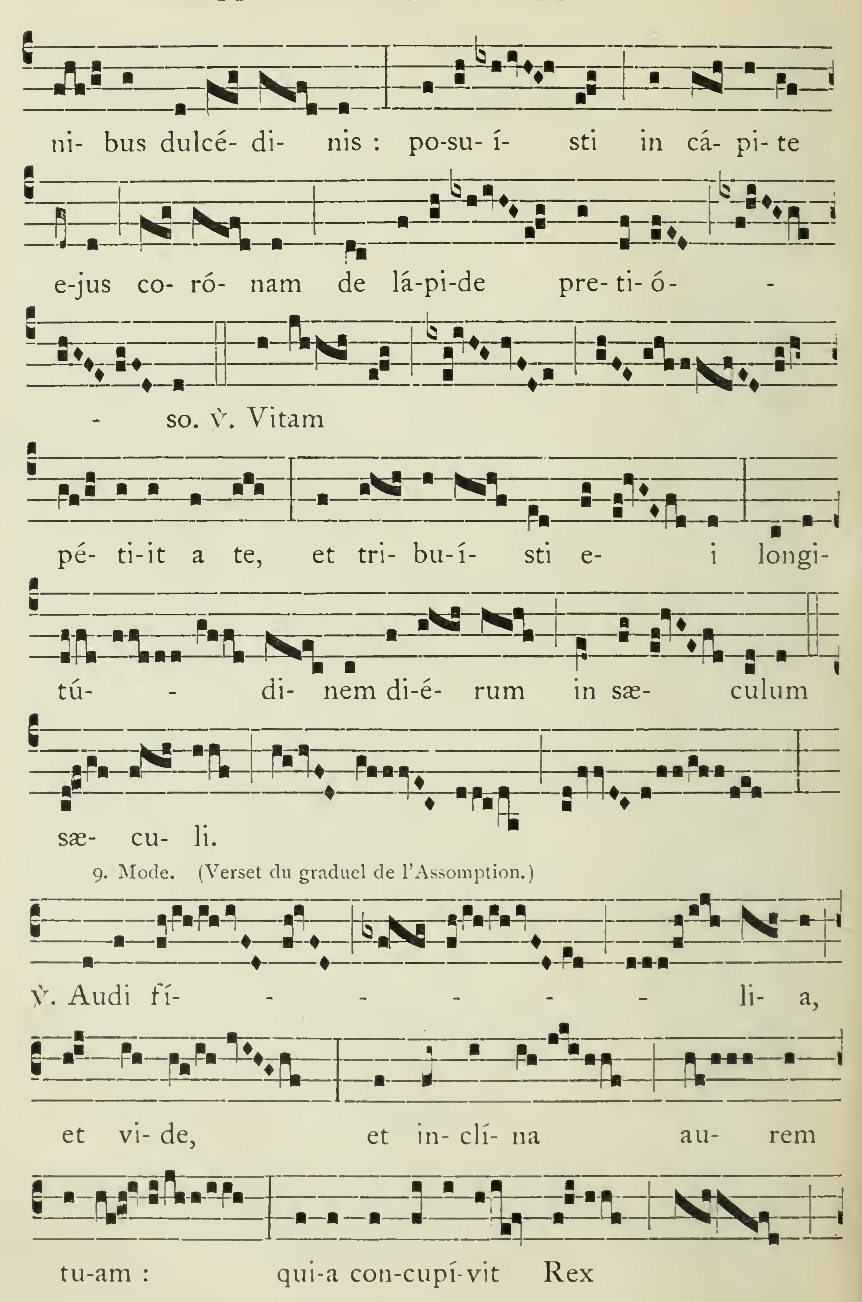
1. Mode. (Commun d'un Martyr non Pont.)



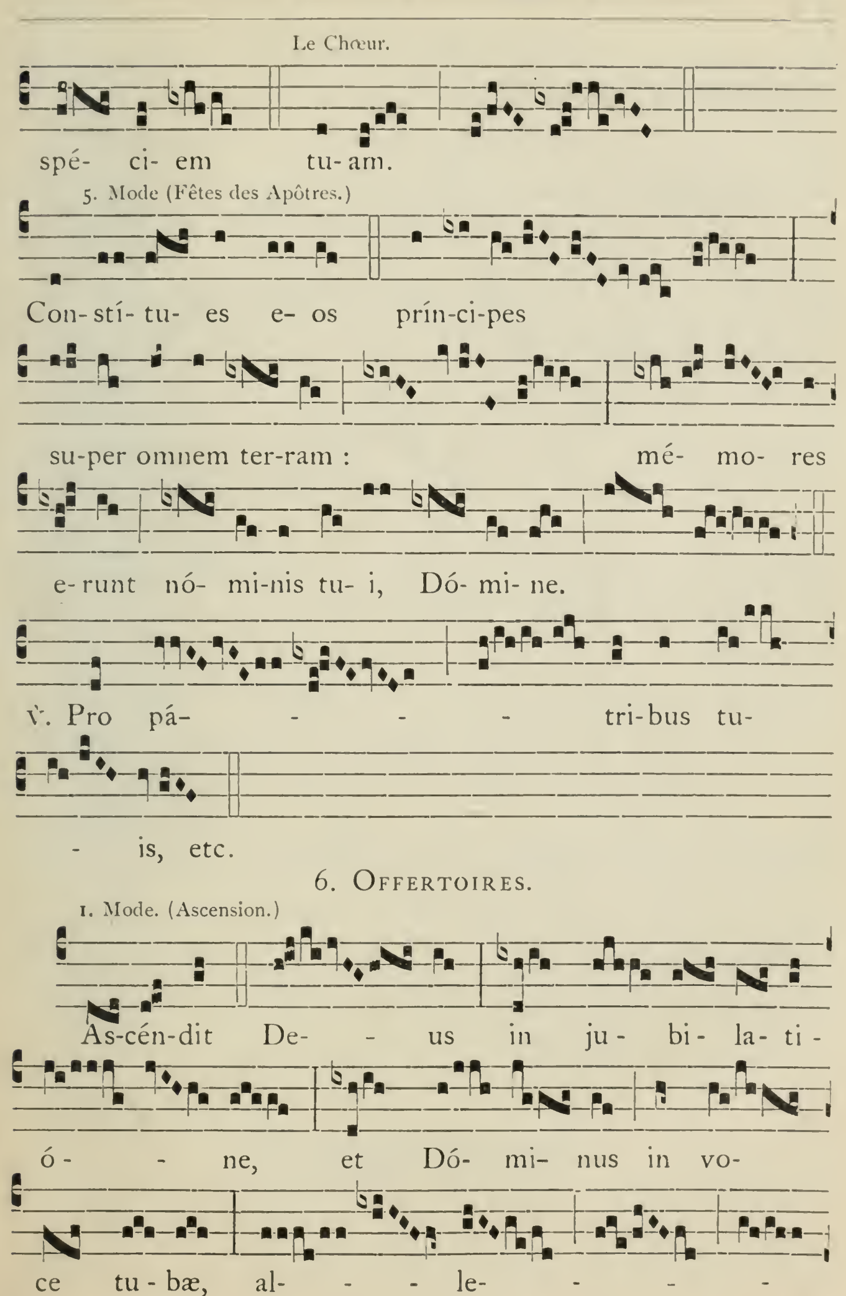

℣. Po-su- í-sti, Dó- - -
mi- ne, super caput e- - - jus co-
ró- - - nam de lá- pi-de
Le Chœur.
pre - ti - ó- so.
4. Mode. (Ascension.)
Al- le- lú- ia.
℣. Ascéndit De- us in ju-bi- la- ti- ó- ne et Dó-mi-
nus in vo-ce
Le Chœur.
tu- bæ.

5. Graduels.

1. Mode. (Commun des Abbés.)
Dómi-ne, prævenísti e- um in bene-dicti- ó-



9. Mode. (Verset du graduel de l'Assomption.)


Le Chœur.
spé- ci- em tu- am.
5. Mode (Fêtes des Apôtres.)
Con- stí- tu- es e- os prín-ci-pes
su-per omnem ter-ram : mé- mo- res
e- runt nó- mi-nis tu- i, Dó- mi- ne.
℣. Pro pá- - - - tri-bus tu-
- is, etc.
6. Offertoires.
1. Mode. (Ascension.)
As-cén-dit De- - us in ju - bi - la- ti -
ó - - ne, et Dó- mi- nus in vo-
ce tu - bæ, al- - - le- - - -
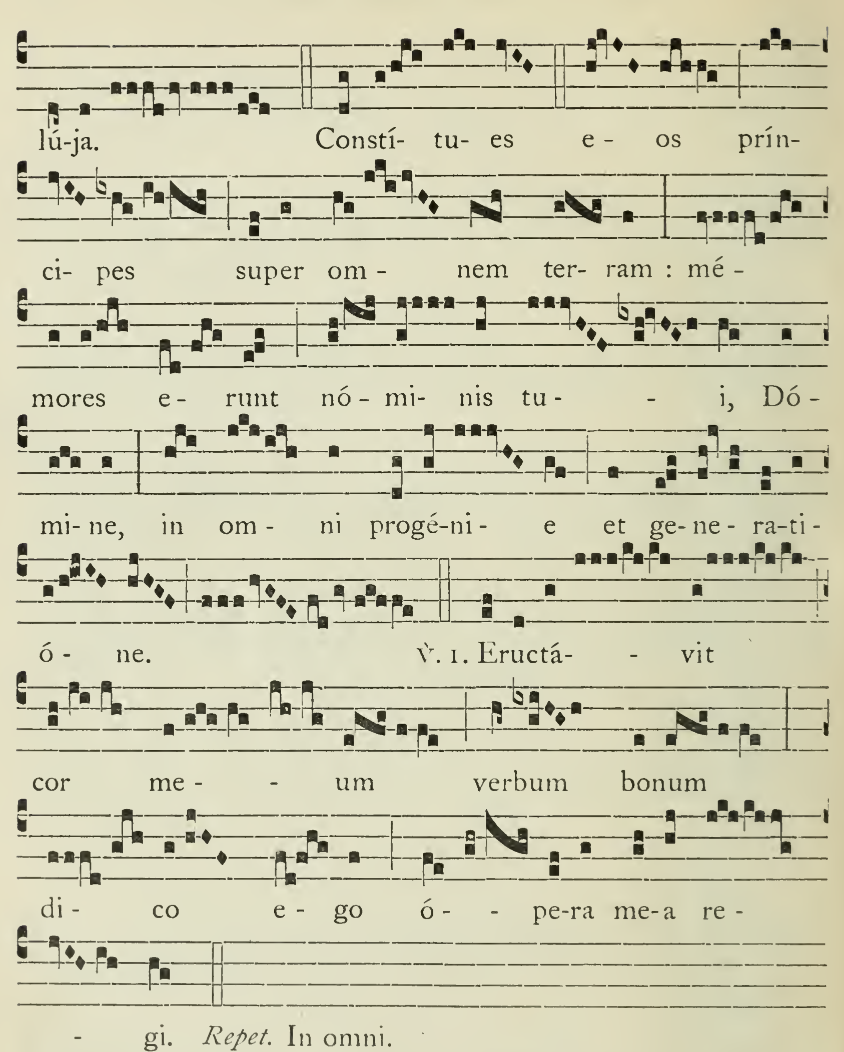

lú-ja. Constí- tu- es e - os prín-
ci- pes super om - nem ter- ram : mé -
mores e - runt nó - mi- nis tu - - i, Dó -
mi- ne, in om - ni progé-ni - e et ge- ne - ra-ti -
ó - ne. ℣. 1. Eructá- - vit
cor me - - um verbum bonum
di - co e - go ó - - pe-ra me-a re -
- gi. *Repet.* In omni.

Table analytique.

TROISIÈME PARTIE. — DES DIFFÉRENTES FORMES DE MÉLODIES GRÉGORIENNES.

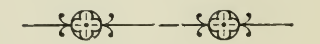
— Prescriptions liturgiques. — Les antiennes sont le principal ornement de l'office des Vêpres.—Conseils pour bien profiter du recueil d'antiennes ci-joint. — Recueil d'antiennes.

Chapitre VII. — Des chants de la Messe. — Richesse de la liturgie de la Messe. — Propre et ordinaire de la Messe. — Ancienneté des chants de la Messe. — Leur classification. — Période moyenne. — Période moderne. — Dumont. — Lulli.

Chapitre VIII. — De l'ordinaire des chants de la Messe. — Origine et caractère liturgique du *Kyrie.* — Nombre des *Kyrie* et *Christe.* — Mélodie des *Kyrie.* — Haute ancienneté du *Gloria.* — Mélodies du *Gloria.* — Intonation du *Gloria.* — Le *Credo.* — Le *Sanctus.* — Son origine. — Sa portée liturgique. — Son caractère. — L'*Agnus Dei.* — Excellence de la musique liturgique. — Manière de chanter l'Ordinaire. — Prescriptions liturgiques.

Chapitre IX. — Des chants de la Messe à mélodies riches. — — Variété des mélodies riches. — Texte de St Odon. — L'Introït, son origine, son caractère. — L'invitatoire. — Ancienneté et caractère du graduel. — Manière de le chanter. — Structure de l'*alleluia.* — Signification mystique de l'*alleluia.* — L'*alleluia* de Pâques, du dimanche. — Caractère du jubilus. — Charmes mystérieux de l'*alleluia.* — Manière de chanter l'*alleluia.* — Unité du jubilus avec l'*alleluia.* — Signification liturgique du trait. — Véritable caractère du trait. Chant de pénitence, parce qu'il remplace l'*alleluia.*— Structure du trait. — Manière d'exécuter le trait. — Les séquences, legs du moyen âge. — Notker Balbulus. — Structure de la séquence. — Adam de S. Victor. — Séquences et cantiques. — Commission de S. Pie V. — *Victimæ paschali.* Wipo. — Origine des mystères. — *Veni sancte Spiritus.* Innocent III. — *Lauda Sion.* S. Thomas. — *Stabat Mater.* Jacopone de Todi. — *Dies iræ.* Thomas de Celano. — Les séquences se chantent en entier. — Les tropes. — Tutilo. — Origine des tropes. — Origine et structure de l'offertoire. — Caractère de l'offertoire. — Origine de la communion. — Structure de la communion.

Chapitre X. — Du plain-chant au point de vue liturgique. — Ce qu'est la liturgie. — Le Sacrifice, centre de la liturgie. — Liturgie de l'ancienne et de la nouvelle loi. — La liturgie inspirée par l'Esprit-Saint. — Puissance de la liturgie. — Union des fidèles avec les ministres de l'autel. — Le drame liturgique. — Plain-chant et liturgie. — Avantages historiques du chant grégorien. — Avantages liturgiques. — Tableau d'un office pontifical. — Avantages esthétiques.



PREMIER APPENDICE. — Considérations sur l'histoire et le caractère du chant grégorien.



Table alphabétique des matières.


Gloria in excelsis Deo

Table alphabétique des mélodies contenues dans le recueil d'antiennes, le deuxième supplément et l'appendice.



Imprimatur.
Tornaci, die 22 Maii 1895.
G. F. J. Bouvry, Vic. Gen.



Impr. liturg. de S. Jean l'Evangél. DESCLÉE, LEFEBVRE & Cie, Edit. Pont.